وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــــة ذي قار – كليـــة الآداب
قـسم اللغة العـربيّة



شعر
سعد علي مهدي
دراسة صوتية

رسالةٌ تتَقَدَّمَ بها الطّالبة
(زهراء جاسم محمد)
إلى مجلس كليّة الآداب – جامعة ذي قار
وهي جزءٌ من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها

إشراف
أ. م. د . إبراهيم صبر الراضي

١٤٣٧ هـ   ٢٠١٦م



Republic of Iraq
Ministry of higher education & scientific research
University of Thi-Qar / College of Arts
Arabic language department

Saad Ali Mahdi's Poetry Sound Study

A Thesis submitted to
The council of college of arts
University of Thi-Qar
In partial fulfillment of the requirement for the degree
Of Master of Arts in Arabic Literature

By

" Zahraa Jasim Mohammed "

Supervised By
Asst.Ph.D. Ibrahim Saaber Al-Radhi

2016 AD 1437 AH



((وَخَشَعَتِ الأَصوَاتُ لِلرَّحمَنِ فَلَا تَسمَعُ إلاَّ هَمساً))

صدق الله العلي العظيم

طه : ١٠٨



الإهداء

سَيأتي الحلمُ في مِشكاةِ فجرٍ

وَعِندَ الصُّبح تَبتَسِمُ الأَمَانِي

شكر وعرفان

الحمد لله أقصى مبلغ الحمد والشكر لله من قبل ومن بعد ، ولا يسأم من كثرة السؤال والطلب سبحانه إذا سئل أعطى وأجاب وإذا لم يُسأَل غضب وهو حسبي ونعم الوكيل.

تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتنتظم عقد شكر للذي لا يستحقه إلا أنت، إليك يامن كان له قدم السبق في ركب العلم والتعليم، إليك يامن بذلت ولم تنتظر العطاء، إليك أهدي عبارات الشكر والتقدير، أ. م. د. إبراهيم صبر محمد، الذي مد لي يد العون لإنجاز هذا البحث لما بذله من رعاية أبوية واهتمام إذ لم يترك شارده ولا واردة إلا وفي جنبيها ملاحظات عدة ، وكثيراً ما يحثني على التأمل والنظر فيما أكتب.

جميل من الأنسان أن يكون شمعة تنير درب الحائرين، ويأخذ بأيديهم ليقودهم إلى بر الأمان متجاوزاً بهم أمواج الفشل والقصور فشكراً لهم د. حيدر محمد رحم ،ود. سهى كناوي ،ود. عواد الغزي، ود. عدنان ياسر، ود. نهى إبراهيم ، ود. ظافر الجياشي جامعة البصرة ،ود . فائق مطلب جامعة القادسية، ، د. سعد مصلوح جامعة الكويت، ود. زكريا الدهوه جامعة أب في اليمن . كانوا خير ناصحين ومرشدين لي في المصادر والمراجع .

إن قلت شكراً فشكري لن يوفيكم حقاً، سعيتم فكان السعي مشكوراً، إن جف حبري عن التعبير يكتبكم قلب به صفاء الود تعبيراً لكم عائلتي.



إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ **(شعر سعد علي مهدي دراسة صوتية)** للطالبة **(زهراء جاسم محمد)** جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية - كلية الآداب / جامعة ذي قار، وهي جزء من متطلبات نيل درجة ماجستير آداب في اللغة العربية وآدابها / فرع اللغة.

التوقيع:

المشرف: أ . م . د. إبراهيم صبر الراضي

التاريخ : / / ٢٠١٦

توصية رئيس القسم

بناءً على توصية المشرف ، أُرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع:

الاسم: أ . م . د. هادي شندوخ حميد.

رئيس قسم اللغة العربية .

التاريخ: / / ٢٠١٦

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة ، نشهد أننا اطلعنا على رسالة الطالبة (زهراء جاسم محمد) الموسومة بـ(شعر سعد علي مهدي دراسة صوتية) وناقشناها في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ونرى أنها جديرة الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير (جيد جداً).

التوقيع:
الاسم: د.عبد الواحد زيارة اسكندر
اللقب العلمي: استاذ
التاريخ: ٢٢/ ١ / ٢٠١٧
رئيسا

التوقيع:
الاسم: د.حيدر محمد رحم
اللقب العلمي: استاذ مساعد
التاريخ: ٢٢/ ١ / ٢٠١٧
عضواً

التوقيع:
الاسم: د.لهيب جاسم ناصر
اللقب العلمي: استاذ مساعد
التاريخ: ٢٢/ ١ /٢٠١٧
عضواً

التوقيع:
الاسم: د.إبراهيم صبر محمد
اللقب العلمي: استاذ مساعد
التاريخ: ٢٢/١/٢٠١٧
عضواً ومشرفاً

صادق مجلس كلية الآداب/ جامعة ذي قار، على قرار لجنة المناقشة

التوقيع:
أ. م. د. جابر محيسن عليوي
عميد كلية الآداب– جامعة ذي قار
/ /٢٠١٧



المقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله ربِّ العالمين ، والصلاةُ والسّلامُ على أفصحِ الخلق وخيرِ مَن تكلَّم بلغة الضّاد سيّدنا محمّد وآله الطيّبينَ الطّاهرين وبعد ..

الحقيقةُ أنَّ هذا العلم قد لفت انتباهي مذ كنتُ طالبة في السّنة التحضيريّة ، فرغِبتُ أنْ ابحثَ في موضوعٍ من موضوعاته المُغرية ذات صلة بالقرآن الكريم ، لكنها قد أشبعت بحثاً، من الناحية الصوتية ، فوقع الاختيار على شعر سعد علي مهدي من أستاذي المشرف ووافقت عليه، وذلك لأن ما اطلعت عليه من دواوين الشاعر وقصائده تستحق الوقوفَ عليها؛ لما فيها من أشعار جميلة ووصف أخاذ تستدعي القارئَ إلى المُكُوثِ في أروقتِها المُتشابكة طويلاً لكي يصلَ إلى معاني هذه الاشعار.

وقد تضمّن البحثُ تمهيداً وأربعة فصولٍ وخاتمة فضلاً عن قائمة المصادر والمراجع . أمّا التّمهيدُ فقد درستُ فيه السيرة الذاتية للشّاعر، وثقافته، ومؤلفاته ومشاركاته الشعرية.

وفي الفصل الأول فقد كان بعنوان الانسجام الصوتي ، وقد قسّمتهُ على مبحثينِ تناولتُ في المبحث الأوّل الانسجام الصوتي في الظواهر الصوتية وتمثّل ذلك في الإعلال بأنواعه والإبدال، وفي الثاني الانسجام الصوتي في المخارج والصفات بأنواعه كلها.

وجاء الفصل الثاني بعنوان الايقاع الصوتي، وقد قسّمتهُ على مبحثينِ تناولتُ في المبحث الأوّل الايقاع الخارجي وتمثّل بالمقطع الصوتي والعروض في الدراسات الصوتية ، والقافية في الدراسات الصوتية الحديثة، وتناول المبحث الثاني الإيقاع الداخلي وتمثّل بالجناس والتكرار والتوازي.

وجاء الفصل الثالث يحمل عنوان الدراسة المخبرية والدلالية ، وقد قسّمتهُ على مبحثينِ تناولتُ في المبحث الأول التعريف ببرنامج " برات " الصوتي ونماذج مخبرية دلالية تطبيقية على شعر سعد علي مهدي، والمبحث الثاني بعنوان التغيرات فوق التركيبية في شعر سعد علي مهدي وتمثّل في النبر والتنغيم ثم نماذج تطبيقية مخبرية، وذيلتُ البحثَ بخاتمة تضمنتْ أبرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة ، وأخيراً قائمة بالمصادر والمراجع.

ولمْ يسلمِ البحثُ من وعورةِ الطّريق وعثراتِها ، فقد واجهت الباحثُة بعضَ الصّعوبات ومنها : ندرة مصادر هذا البحث الخاصة بالمجال التّطبيقيّ ؛ لأنها جديدةً لم تدرس بعد، فضلاً عن أنّ الشّاعر سعد علي مهدي لم يُدرس سابقاً؛ وقد أتصل المشرف بالشاعر، وحدد اللقاء به ،

وكان ذلك في مساء يوم الأربعاء بتاريخ ٢٠١٥/٢/١٨ في منزله لجلب الدواوين والتعرف على الشاعر.

الباحثة



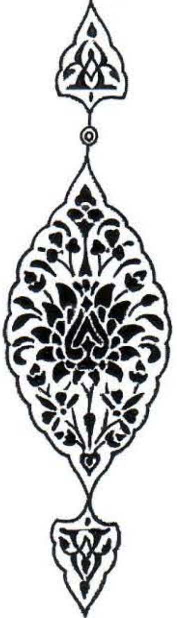
التّمهيد

أ- السيرة الذاتية للشاعر.

ب- ثقافته.

ج- مؤلفاته.

د- مشاركاته الشعرية.



أ- السيرة الذاتية للشاعر:

ولد الشاعر سعد علي مهدي في ١٩٥٦/٨/١٥م في مدينة الناصرية وقد أكمل دراسته الابتدائية والمتوسطة في محافظة ذي قار متنقلاً بين أقضيتها ونواحيها تبعاً لوظيفة والده "رحمه الله" وتبعاً لذلك أيضاً أكمل دراسته الإعدادية في محافظة البصرة ، ومن ثم انتقل إلى جامعة صلاح الدين بمدينة أربيل في شمال العراق ودخل كلية الزراعة وقد أكمل دراسته الجامعية هناك وتخرج سنة ١٩٨٠م ، وعندما أعلنت الحرب العراقية الإيرانية التحق إلى الجيش ضابطاً مجنداً فيها، تسرح من الجيش سنة ١٩٨٩م برتبة نقيب مجند ، وفي عام١٩٩٠م أستدعي إلى الجيش مجدداً خلال حرب الكويت ثم أمضى بعد ذلك ثلاثة عشر عاماً في معارضة النظام هارباً ومتخفياً من عيون جلاوزة النظام علماً أنه لم يغادر العراق طيلة تلك المدة [١].

ب-ثقافته:

كانت بواكير اهتماماته الأدبية وقراءاته للشعر أثناء دراسته المتوسطة ،أما بداية كتابته فكانت في المرحلة الإعدادية، وكان لمدرسي اللغة العربية الأثر البالغ في تشجيعه على مواصلة الكتابة في تلك المرحلة، وكانت قصائده تنم عن صدق العاطفة إلا أنه لم يحتفظ بالكثير مما كتب في تلك المدة ، وكانت قراءاته الشعرية متنوعة تنوعت من الشعر الجاهلي إلى شعراء العصر الأموي والعباسي وصولاً إلى شعراء العصر الحديث، ولكنه تأثر بشعراء العصر الحديث ومنهم نزار قباني وسميح القاسم ومحمود درويش ، وتأثر بكتابات الدكتور علي الوردي [٢].

وعند تخرجه من جامعة صلاح الدين سنة ١٩٨٠م كان يحمل لقب شاعر جامعي وكان الشعر صديقه المفضل على الرغم من أنه كان يراه ذا طباع مشاكسة لا يستجيب الا بشروط فقد كان يحبه حباً لا حدود له، تعرف عليه في مرحلة الدراسة الإعدادية، وقد كتب الكثير من القصائد ذكر منها قصيدة " حشرجة " ، وقد لازمه الشعر في المرحلة الجامعية إذ

---

(١). مقابلة شخصية مع الشاعر أجرتها الباحثة بتاريخ٢٠/٥/٢٠١٦.

(٢). هذا ما أجاد به الشاعر في المقابلة ولم يصرح بغيره.

يصفه قائلاً:" كثيراً ما يُمسكُ بذراعي ليتناول معي " الشاي والسندويتج " في بهو الطلبة ويتغزل بزميلاتي لتحفيز أنوثتهن أو لإثارة غيرَتهن ويفرحُ لفرحي ويحزنُ لحزني ويرعاني بكل ما أوتي من حنان ، أي أنه وباختصار كان صديقاً لي بمعنى الكلمة لم يكن يطلب مني الكثير سوى الانفراد معه قليلاً لأهديه شيئاً من غمام السجائر وربما رذاذاً خفيفاً من الدموع مع اشتراطه أن يكون ذلك مصحوباً بأحاسيسَ صادقةٍ لا يشوبها أيّ انفعال لكي يمطرني بعد ذلك بوابلٍ من أغصان الزيتون وأزهار البنفسج " [1].

هكذا استمرت صداقتنا الدافئة لا يعكرّها شيء ولا يعتريها فتور، ومن القصائد التي كتبها في الجامعة قصيدته" تناقضات ذاتية حول زمن الحياد" قائلاً [2]:

وقوفاً يا زمن الشعر
فما عادت رياح الحب ضاربة بإعماقي
وما فتئت حروف الشوق أن كفرت بأشواقي
فقد نزفت بما يكفي حناجرنا
وقد جرحت بما يكفي ضمائرنا
ولكنا علمنا بعد فوت الوقت
أن شجيرة اللبلاب قد جفت براعمها
وغطاها تراب الزيف بين الجذر والساق..

حتى تخرج من الجامعة مع صديقه الشعر دون أن يدري أن ذلك كان آخر عهدٍ جميلٍ لهُ مع صديقهِ بسبب الحرب العراقية – الإيرانية واصفاً ذلك بقوله: " وستفرّقُ بيننا أمواج البحر التي ظهرت بوادر قسوتها واضحةً للعيان كان عقد الثمانينيات قد بدأ وبدأت معه الحرب مع إيران ،وإن للصداقةِ مع الحرب عداءً عجيباً لا يمكنني وصفه إنه أشبه بالعداء ما بين الوردة والرصاصة ،كلٌّ منهما له طريقتهُ الخاصة في الحياة وعلى الرغم من أنّ لكلٍ منهما

(١). ديوان(شرر الرماد):٧٥.

(٢). ديوان(شرر الرماد):٦٢-٦٤.

وضعه واستثناءاته إلا أنهما يظلان في خصومةٍ تكادُ تشبه بطريقةٍ أو بأخرى خصومة البلبل مع القفص" [١].

إلا أنه توقف عن الكتابة منذ ذلك العام إلى حين سقوط النظام أي ما يقارب ربع قرن ، وفي لقائنا معه مباشرة سألته الباحثة عن سبب الفراق الطويل بين الصديقين الحميمين ،أجاب قائلاً: بسبب ظروفه العسكرية ومعارضته للنظام كان متخفياً عن العيون وعدم استساغته للكتابة تحت أي اسم مستعار فضلاً عن أنه كان يخشى معرفة النظام به شاعراً وإرغامه على الكتابة من أجل مديح رأس النظام؛ لذلك فضل أن يبقى متابعاً وقارئاً نهماً للشعر دون أن يكتب حرفاً واحداً، وقد يقول قائل أن كثيراً من العلاقات الطيبة والحميمة نشأت في ظل الحروب.

وأجيبُ على ذلك بكلمة (صحيح) إلا أن ذلك هو الاستثناء أما القاعدة فلا صداقة حقيقية في ظل فوّهات المدافع وأزيز الرصاص ،وكثيرةٌ تلك الصداقات التي تفرضها بين المقاتلين ظروف الحرب إلا أنها تظلّ هشةً وسطحيةً وظرفيةً لا تكادُ تستمر بعد انتهاء ظروفها وانتفاء مبرراتها ، نعم تتكون علاقاتٌ شخصيةٌ طيبة وقد تستمر بعض الوقت إلا أنّ الصداقةَ مع الجمال شيء آخر تماماً ولأن الشعر من الجَمال كما هو الرسم والموسيقى وبقية الفنون الجميلة الأخرى ، فإن الصداقةَ معها تكادُ تنعدم في ظلّ أكوام القُبح وتكوّم الخنادق المتقابلة وفوّهات النار المتبادلة التي تريدُ أن تأكلَ بعضها البعض من شدّةِ الحقد، لا أريد أن تتصوّروا أيها الأخوةُ والأخوات بأنني أحاولُ إيجادَ تبريرٍ لفقدان صداقتي مع الشعر في ظلّ الحرب ، ولكنها الحقيقة فقد أضعتُ صاحبي تحت دخان القصف ، وفقدتُ الأمل تماماً باللقاء بهِ في ظلّ انشغالي بأداء واجبي تجاه الوطن الذي ابتلعهُ الطاغوت ليكونَ بديلاً عنه فلا أملَ في إيجاد الزهور، وأنا أستقلّ دبابتي كضابطٍ مُجنّد برتبة ملازم، وطالما حاولت الجلوس معه بوصفي صديق على انفراد لاستيضاح السبب الحقيقي وراء نفوره مني إلا أنه واجه جميع مبادراتي الطيبة تلك بالخصومة والإصرار على الجفاء ، لم أكن أعرف ذنبي إن كان لي ذنبٌ معه أصلاً ، لم أفقد الأمل في استمرار علاقتنا كما كنا في سالف الأيام إذ أنني كثيراً ما حاولتُ الاتصال به ولمراتٍ عدة عن طريق الرسائل الودية

(١). ينظر: ديوان(شرر الرماد) :٧٧.

التي أدمنتُ إرسالها له حتى بعد أن سافر دون أن يودّعني أو يترك لي كلمة عتاب أو رسالة وداع إلا أن جميع محاولاتي ذهبَت أدراج الرياح كما يُقال ، وشيئاً فشيئاً اعتدتُ على غيابِه مع امتداد أيام الفراق بيننا إذ يئستُ من ردّه على رسائلي ولو بكلمةٍ أو بحرف وكم كان حرَجي شديداً حين كان يسألني البعض ممّن شاهدَنا معاً في أروقة الجامعة عن أخبارنا وأين وصَلت العلاقةُ بيننا فأجيبهم بمرارة أنني قد فقدته ، وأضعتُ عنوانه، وكنتُ أزدادُ حراجةً حين أجد منهم عدم التسليم بذلك، عشرٌ أعقبتها عشر ، وتبعتها بضع سنوات، والحال لم تتغير كان عقدا الثمانينات ، والتسعينات هما أسوأ ما مرّ على علاقتي بالشعر، ففي العَقدِ الأول كان للحرب اهتمامها الكبير من أجل تحطيم الجَمال ؛ ولأن الشعر هو أحد الأركان الأساسية في البيت الجَمالي ، فقد تناولهُ معول الهدم بكل ما أوتي من قوة وقسوة تاركاً الأنقاض، وتلال الركام محله ليُعلنَ بصريح العبارة أن لا مكان للشعر حيثما وُجدَ القُمع وقد أصبحتُ في تلك الفترةِ هاوياً للقراءة فقط ، إذ سمح وقت الحرب بذلك ، ولكن الشعر الذي كنتُ أقرأه ، أو ما يسمى بالشعر لم يكن يصلني إلا عن طريق الصحف التي كانت تطبّل للحرب ، وتمجّد بَطلها ، فالإصدارات الجديدة ممنوعة ، وأشعار الحب ممنوعة ، وأشعار الوطن ممنوعة ، وأشعار الإيماء من بعيد ممنوعة ، ولم يتبقّ إلا الأشعار التي تُعلن ولاءَها ، وتصفيقها لرمز الحرب ، وصانعها ، وقائدها المُلهَم ، وقد كثرت النفايات ، وأجواق المُطبّلين ، إذ أريدَ للشعر أن يكون مهرّجاً في حضرة السلطان يعزف له ما يُريدُ أن يسمع ، ويسبّحُ بحمدهِ آناء الليل ، وأطرافَ النهار ما زلتُ أذكرُ جيداً أنني لم تفتنِ شاردة أو واردة أحاول أن أستدلّ بها على عنوان صديقي الذي افتقدته دون أن أستغلها ، فقد حاولتُ أن أقرأ أغلب ما يُنشرُ في الصحُف ، وفي بعض المجاميع التي أتيحَ لها الصدور بشكلٍ خجول في تلك المدة المظلمة إلا أنني لم أجد فيها مؤشراً يُحركني كي أستدلّ بها على عنوانه الذي اختفى ، مشكلتي أنني لا أجيدُ مديحَ السلاطين ، ولا أقبل التطبيل ، والإرتزاق على كرامة الشعر ، فقد علّمني صديقي أنه ذو وضوحٍ ، وكبرياء يجب أن أحافظ عليهما ، ولا أخدش حياءهُ ، أو أُخضعُ عنفوانهُ تحت أية ذريعةٍ زائفة ، المجدُ للكلمةِ الصادقة هكذا تعلمتُ منه ، وهكذا أخذ العهدَ مني لا خنوع ، ولا خضوع لمخلوقٍ على وجه الأرض ، ولا غزلَ ، ولا مديحَ إلا بوجه حبيبتي وتسريحة شَعرها .

أما الوطن فهو ذلك الطفل المدلل الذي يستحق كلّ شيء بدءً من التغزل بنظرات عينيه الحالمتين ، ولا ينتهي الحب معهُ عند الوقوف بين يديه بكلّ محبّةٍ ، وإجلال ،الحكّام يأتون، ويذهبون ، أما الوطن فهو كالشِعر خالدٌ ما خَلَدَ الحب ، هكذا كانت نظرتي ، وما زالت، وأدعو ربي صادقاً لكي تبقى أستغربُ من أولئكَ الذين وظّفوا أقلامَهم في خدمة البلاط ،إذ أنّ العكس كان يجب أن يكون ، وما زلتُ أعتبُ على مالئ الدنيا ، وشاغل الناس ، كيف أباحَ لروائعهِ أن تكون بوقاً لتخليدِ النظام في العقد الثاني لرحلة الفراق ، وأعني به التسعينات كانت الأمور قد أخذت مساراً آخر نحو السوء ، فقد سلكتُ طريقاً لا يُعجب الطاغوت، واتخذتُ من سياط الرعب ، والمطاردة ، وتهديد رأسي بالتأرجح على حبل المشنقة طريقا ً، ووسيلةً للرفض ، وقول كلمة " لا " [1]، وعندما سألناه عن ذكريات الثمانِ سنوات إن كان قد خصها بقصيدة ، أو ذكرى لاتزال عالقة في ذاكرته قال: كان لي صديق اسمه سمير كنا معاً في المعسكر واصفاً ذلك في قصيدته" سمير الشيخ" ، وهي موجودة ضمن قصائد ديوان " ما زلت أحلم بالندى" قائلاً [2]:

حين رمتنا الحرب ذات ليلة
في بقعة تمسكها أصابع الخراب
وتزدريها أعين الجبال من مسافة
أبعد ظلٍّ دونهما يبصره العذاب
حين التقينا والظلام بيننا
قدم نحوي يده مبتسماً
وقال لي سمير..

وعلى الرغم من معرفته السطحية بهذا الشخص إلا أنه كان ذا تأثير كبير على الشاعر، ما إن بدأ عام ١٩٩١م حتى بدأت رحلته في تحديد موعداً له مع الموت، وما زال يعاني من طرقاتِ الباب ليلاً ، إذ أستذكرُ أربعة عشر عاماً من انتظار زوار الفجر، في تلك الفترة السوداء ـ أو البيضاء من حياته انقطعت صلته تماماً بصديقه القديم فقد أضاف سبباً آخرَ

([1]). ديوان(شرر الرماد):٧٦.

([2]). ينظر: ديوان(ما زلت أحلم بالندى):٨٤-٨٧.

للقطيعة هو عدم الانضمام إلى جوقة الطبّالين. كان الخوف من ظهور اسمه شاعراً يقضّ مضجعه لما سيسيل له لعاب المخبرين بعد اكتشاف اسمه المفقود مع كراهيته للكتابةِ تحت أيّ اسم مُستعار ، باختصار كانت المدة الممتدة من عام ١٩٩١ إلى ٢٠٠٣ هي أسوأ ما تكون عليه علاقة لإنسان مع الشعر.

ثلاثٌ وعشرون سنة أي ما يقرب من ربع قرن لم أستطع فيها الكتابة ، أو التواصل ،ذنبٌ كبيرٌ لا أتصوّرُ أنّ ربي سيغفرُهُ لأولئكَ الذينَ تسببوا فيه [١].

حين استيقظت شمس الحرية من مضجعها في ساحة الفردوس ، وأخذت تنشر خصلات شَعرها الذهبية على عموم الوطن في ربيع ٢٠٠٣ ، وما تلاه من شهورٍ قليلة تعرفتُ على صديقٍ آخرَ علّهُ يعوّضني عن الحرمان ، لم يكن بذات الروعة التي كان يتمتعُ بها صديقي الغائب إلا أنهُ بدأ يستجيبُ لبعض مخزوني الذي عانيتُ منه خلال سنوات المحنة، أصبحَ النثرُ صديقي ، ووضعتُ رأسي على صدرهِ لأستريح [٢].

كتبتُ عدة مقالاتٍ هنا وهناك ، وعلى الرغم من استجابة النثر لترجمة بعض مشاعري إلا أنه بقي صديقاً من الدرجة الثانية ، والمهم في كلّ هذا أنني بدأتُ أكتب ، وأنّ القلم الذي استعصى على أصابعي ما يقرب من ربع قرن أخذ يستجيبُ لما أملي عليه ، وإن كان بصعوبةٍ واضحة أن تكوين العلاقة مع الكتابة هي بذات المواصفات التي تكوّن العلاقة بين إنسانٍ وآخر [٣].

التعارف أولاً ثمّ استكشاف الآخر من خلال الكلمات ، وشيئاً ، فشيئاً مع مرور الوقت تسيرُ الأمور إمّا إلى الانسجام ، وإمّا إلى القطيعة ،هكذا كانت علاقتي مع الشِعر، وهكذا بدأت علاقتي بالنثر، وأعترفُ الآن أننا كُنّا مُنسَجمَين أنا ، والشِعر حتى بأدقّ التفاصيل ،أما علاقتي بالنثر، فقد ظلت وقتية ، وظرفية ، وسطحية ،وهشّة ، حتى لا أظلمه ، فقد كان سبب الجَفاء مني لما يتمتعُ بهِ من مساحةٍ واسعةٍ ، ووقتٍ طويلٍ من أجل انتشار الضوء، في حين تأبى طبيعتي إلا أن يكون بسرعة ومضةٍ يخلّفها البريق .

(١). ينظر: ديوان(شرر الرماد)٧٦-٨٤.

(٢). المصدر نفسه.

(٣). المصدر نفسه.

عاد للكتابة من جديد سنة ٢٠٠٥م وعندما سألناه عن تلك العودة المفاجأة أجاب واصفاً ذلك: كانت أجمل عودة ذات مساء من أواخر العام٢٠٠٥ م ، حين كنت جالساً مع عائلتي بأمان الله نتفرج على التلفاز وما يحمل لنا من أخبار متلاحقة من دون أن يشعر به أحد اخترق البابَ المغلق طيفٌ ضبابيٌّ لا أعرفه كان وجههُ مليئاً بالتجاعيد وعيناه غائرتان من شدّة الحزن أما ملامحهُ فقد بدت عليها علامات الضجر، والانكسار من شدّة التعب .

فوجئتُ به تماماً واختلطت بداخلي أحاسيس الفرح بالتساؤل ،كيف اخترق بيتي على الرغم من أن البابَ كان موصداً ؟ ولِمَ اختار هدوء الليل ، وبهذا التوقيت بالذات ؟ ومَن هو هذا الزائر الذي لا أكاد أعرفه ؟

لم يشعر به أحدٌ من أفراد أسرتي ، ولم ينتبهوا لوجوده ، وفي الوقت الذي انقطعَ فيه عن سمعي صوت التلفاز وضجيج العائلة رحتُ أتفحص وجه هذا الزائر الوقور، وبدأت عيناي بمسح قسماته بدقةٍ ثاقبة ، وبعد أن تسمّرت عيناي بعينيه ، فتحتُ فمي من شدة الذهول !!

يا للمفاجأة !! إنه صديقي القديم ، ومن دون أن ألتقط أنفاسي من لهاث الفرح أخذته من ذراعه برفق خوفاً من فقدانهِ مرة أخرى ، وأدخلته غرفة استقبال الضيوف حيث أغلقتُ البابَ وراءنا بهدوء ، كانت كلماتي الأولى تفوح بعتبٍ مرٍّ على لسان الأسى إذ يقول [1]:

هل جئتَ بعد الهجر تعتذرُ	أم قد تعِبتَ وهدّكَ السَفرُ
وحقائبٌ شَقيَت برحلتها	عادَت وملءُ جيوبها ضجَرُ
كم مُزّقت في البحر أشرعةٌ	كانت لهمس الريح تنتظرُ
واستيأسَت من مائها سُحُبٌ	قد أبرَقت دهراً .. ولا مَطرُ
ماذا سيجني المرءُ من ثمَرٍ	لو جاء بعد أوانهِ الثمَرُ ؟
خمسون عاماً كنتُ أحسبُها	من فرطِ قسوتِها ستُختَصرُ
وتسارعُ في جريها .. رقمٌ	وتباطؤ في مشيها .. عُمُرُ
خمسون !! ماذا كانَ لو خطأً	قد شقّها من نصفِها القدَرُ....

(١). ينظر: ديوان(شرر الرماد)١١-١٤.

ومضيتُ ألقي هذا العتاب المُرّ على مسامعه من دون أن ألاحظ عليه علامات السأم، ومن دون أن يُسمعني شيئاً من الاعتذار، كان مُصغياً تماماً لما أقول ، وكأنهُ يعرفُ مزايا اللهب الذي يشعلهُ حطب الانتظار، قائلاً: إن هذه القصيدة كانت الشرارة الأولى ، وكان بعدها خزيناً شعرياً متراكماً ظلت حممه تتجمع في أعماقي لتتفجر على شكل بركان شعري، سافرت بعدها إلى دول عدة منها الولايات المتحدة الأمريكية وسورية ومصر وإيران ولبنان وتونس.

ج- مؤلفاته

أ- مؤلفاته الشعرية:

١-أصدر مجموعته الشعرية الأولى عام٢٠٠٩ م " ما زلت أحلم بالندى" الطبعة الأولى في القاهرة / دار شمس للنشر والتوزيع.

٢-أصدر مجموعته الشعرية الثانية عام٢٠١٢م " شرر الرماد "الطبعة الأولى في القاهرة/ دار الجندي للنشر والتوزيع.

٣-أصدر مجموعته الشعرية الثالثة عام ٢٠١٤م " الذبح شوقاً" الطبعة الأولى في القاهرة دار جندي للنشر والتوزيع.

٤-أصدر مجموعته الشعرية الرابعة عام ٢٠١٦م " ضجيج لاءات" الطبعة الأولى في القاهرة/ دار الجندي للنشر والتوزيع.

٥-لديه أربع مجاميع شعرية أخرى بانتظار الطباعة لكنها متوافرة في الشبكة الدولية للمعلومات في منتدى سعد علي مهدي. http://www.saadmahdi.com ، وصفحة التواصل عبر موقع الفيس بوك www.facebook.com

ب-مؤلفاته النثرية: كتب ثلاث كراسات متواضعة تتحدث عن المرأة في خضمّ العمل السياسي ،وعن الإعلام ، ودوره في المستقبل ،وعن مستقبل الشمس التي بدأت تنهض هازئةً بما خلفهُ الليلُ على هذا الوطن .

إذ بلغ مجموع ما كتبه شعراً ما يقارب من مئتين وخمسين قصيدة منها ما هو صادر في مجاميع شعرية ومنها ما هو ينتظر الطباعة ، وإنَّ تلك القصائد تتنوع بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة(الحر) ، وليس فيها نصاً نثرياً واحداً.

د- مشاركاته الشعرية:

١-مهرجان الشاعر محمود درويش في القاهرة.

٢-مهرجان المتنبي في محافظة واسط.

٣-مهرجان الجواهري مرتين في بغداد.

٤-مهرجان الحبوبي في الناصرية.

٥-مهرجان مصطفى جمال الدين في سوق الشيوخ عدة مرات.

يضاف إلى ذلك مشاركاته الكثيرة في مصر ،وهو معروف على امتداد مساحة الوطن العربي ، وجمهوره العربي ربما أكثر من جمهوره العراقي انطلاقا من مقولة(مغنية الحي لا تطرب). حينما سألناه عن وقع القصائد في قلبه، وأي القصائد كانت ذات طابع خاص في نفسه أجاب قائلاً: إن كل قصيدة من القصائد التي كتبتها كانت تلامس حياتي ،وواقعي كثيراً ، وهي حقيقية ، ولكن معظمها لها أثر كبير في نفسي، وذكر لنا مجموعة من القصائد منها:

١-من المجموعة الشعرية الأولى(إلى شاعرة- من دخان جهنم - بعيداً عنك-لا تنتظر شيئاً أمة الحاء).

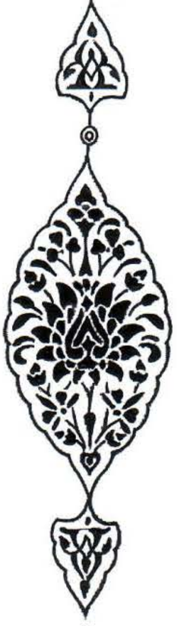
٢-من المجموعة الشعرية الثانية(شرر الرماد- أحبك- وجع جميل- تناقضات ذاتية حول زمن الحياد- خطأ كهرمانة).

٣-من المجموعة الشعرية الثالثة(تعالي- الذبح شوقاً- إلى تجار الكتابة-الحانة-الشكر كل الشكر- عراق الروح- ليلى ومصر وبعض همي- وجع الأنوثة- لأجلي- المطار- الكي قد يشفي الجراح-إلى روح أبي- لا زعامة في الهوى- تقاسيم على وتر طائفي- إلى أولادي هناك- رفقاً بنهر النار- إلى سيدي الوطن).

٤-ومن المجموعة الشعرية الرابعة:(بكاء الروح- تستحق الرثاء- لا عيد عندي بدونك- هواجس ليل- بلقيس نزار- نم إلى الجواهري- ضجيج لاءات- بين الحقيقة والخيال- هو الحسين- دعوة صمت - سعداوي السعادة).

الفصل الأول

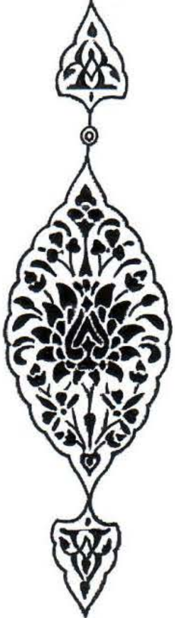
الإنسجام الصوتي



المبحث الأول: الإنسجام الصوتي في ظاهرتي الإعلال والإبدال.

المبحث الثاني: الإنسجام الصوتي في المخارج والصفات.

المبحث الأول



الإنسجام الصوتي في ظاهرتي الإعلال والإبدال :

١- الإعلال .

أ- الإعلال بالقلب .

ب- الإعلال بالنقل والتسكين .

ت- الإعلال بالحذف .

٢- الإبدال .

١-الإنسجام الصوتي لغة واصطلاحاً:

يعد الإنسجام الصوتي من الظواهر البارزة في اللغات، ومنها اللغة العربية، فاللغة هي وسيلة اتصال انسانية ، والصوت مادتها الخام ، إذ بواسطتها يعبر المتكلم عن أغراضه ومقاصده ، والمتكلم في العربية له منهجه الخاص ، ومسلكه في معالجة اللغة ، وهذا له الأثر الكبير في صياغة القوالب ، والتأليف بين لبناتها، ومن الملاحظ أن لكل صوت لغوي ملامح تميزه من غيره ، ولكنه حين يرد في سياقات لغوية تطرأ عليه تغيرات جراء تأثره وتأثيره في الأصوات المجاورة ، ولم يحصل ذلك اعتباطاً، بل خضع لقوانين صوتية أدت إلى فناء بعض الأصوات وهيمنة أصوات أُخَر؛ لما تتميز به من ملامح وسمات لا تتماز بها أصوات أُخر[١].

ويصف الباحث ظافر الجياشي الإنسجام الصوتي، قائلاً :"فالإنسجام الصوتي خاضع لموقعية الأصوات ، وتآلفها في شكل تتابعي معين؛ ليعطي دلالة معينة تحقق اللغة من خلاله التفاهم بين أفراد المجتمع، والكلام البشري يعد بمثابة سلاسل صوتية يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً، فالمتكلم لا يعبر عن خلجات نفسه ، ولا يبين مقاصده، وأغراضه بأصوات مفردة منعزلة مجردة، بل ينتج كلمات وجملاً مادتها الأساسية الأصوات في اللغة المنطوقة، والحروف في اللغة المكتوبة"[٢].

الإنسجام لغة "سجم": سَجَمَتِ العينُ الدَّمعَ والسحابةُ الماءَ تَسْجِمُهُ وتَسْجُمُهُ سَجْماً وسُجُوماً وسَجَماناً، وهو قطران الدمع وسيلانه قليلاً كان أو كثيراً، وكذلك الساجم من المطر، والعرب تقول دمع ساجم ، ودمع مسجوم: سَجَمَتْهُ العينُ سجماً وقد اسجمه وسجَّمه والسَّجْم الدمع وأعين سجوم: سواجم ، قال القطامي يصف الإبل بكثرة ألبانها :

ذوارِفُ عَينَيَها من الحفل بالضَّحى   سُجُوم كتَنضاح الشَّنان المُشرَّب

وكذلك عين سجوم وسحاب سجوم وانسجم الماء والدمع فهو منسجم إذا انسجم أي انصب"[٣].

---

(١). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢.

(٢). المصدر نفسه.

(٣). لسان العرب (سجم): ١٩٤٧/٢٢.

"فالإنسجام مصدر الفعل انسجم تكون مادته تدل على صب الشيء وسيلانه، وانتظام الكلام ونرى في المعنى اللغوي أمرين:

الأول: أن في معنى الإنصباب يسراً ، وسهولة ، وهذا يصدق على انسجام الكلمة صوتياً من جهة تلاؤم مخارج أصواتها ، يصدق أيضاً على الكلام الذي تتناسب فيه الفقرات، والجمل على مستوى البنية الصوتية وفي كل ذلك سهولة في النطق.

الثاني: انتظام الكلام يكون على صور منها: ما يتمثل في مماثلة المتخالف، أو مخالفة المتماثل ، أو اختيار ألفاظ ذات أصوات مؤثرة ونحوه مما يخلق انسجاماً من خلال النظم المحكم بين أصوات الكلمة، أو الكلمات فيما بينها" [١].

الإنسجام الصوتي اصطلاحاً: تأثر الأصوات اللغوية بعضها ببعض تأثراً يهدف إلى نوع من المماثلة أو المشابهة بينها ليزداد مع مجاورتها قربها في الصفات أو المخارج [٢].

وهو "ظاهرة صوتية تحدث في مقاطع الكلمة الواحدة والمقاطع المتجاورة نزوعاً إلى التوافق الحركي واقتصاداً في الجهد المبذول"[٣] أو أنه" جنوح أصوات المد المتجاورة في الكلام إلى الإنسجام فيما بينها حتى لا ينتقل اللسان من ضم إلى كسر إلى فتح أو بالعكس في أثناء الأداء تسهيلاً " [٤].

والأصوات في تأثرها بما يجاورها تهدف إلى نوع من التقارب بينها ليزداد قربها في الصفات والمخارج فحين ينطق المرء كلمة أو مجموعة من الكلمات نلحظ أن أصوات الكلمة الواحدة قد يؤثر بعضها في البعض الآخر وقد تلحظ أن اتصال الكلمات يخضع لهذا التأثر[٥]. يعد الإنسجام الصوتي أحد ظواهر التطور في حركات الكلمات فالكلمة مشتملة على حركات متباينة تميل في تطورها إلى التوافق والإنسجام بين هذه الحركات لكي لا ينتقل اللسان من ضم إلى كسر إلى فتح والغاية من ذلك كله تحقيق الخفة في النطق [٦].

---

(١). الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة : ٤.

(٢). معجم اللغة العربية المعاصرة : ١٠٣٧.

(٣). في البحث الصوتي عند العرب :٧٥.

(٤). ظاهرة الإنسجام الصوتي في العربية : ١٣٠.

(٥). ينظر: الأصوات اللغوية :٢٧٨.

(٦). ينظر: في البحث الصوتي عند العرب :٧٦.

وقد كان لعلمائنا القدماء عناية ، واهتمام بالإنسجام الصوتي لما له من أثر في جمالية الشكل والمضمون ، فجهود الخليل بن أحمد الفراهيدي معروفة حين عرض لمخارج الأصوات وصفاتها، وأوضح أن اتحاد المخارج أو تقاربها يؤدي إلى إهمال بعض الكلمات فذكر في باب العين مع الحاء" أن العين لا تأتلف مع الحاء في كلمة واحدة ؛ لقرب مخرجيهما إلا أن يشتق فعل من جمع بين كلمتين مثل "حيّ على" إشارة لباب النحت" [١] ، "ويظهر أن تقارب الصوتين في المخرج يمنع من تأليفهما ، لثقلهما على اللسان ، فهما من مخرج واحد وهو الحلق ، وإن اختلفا في الصفة الأولى ، فالأول مجهور، والآخر مهموس "[٢]، كذلك عندما نقل إلينا أهمية الحروف الحلقية ، والذلقية في سياق جرس القول ، فقد خلص إلى أن العين، والقاف حينما تدخلان في النسيج التركيبي للأصوات يكونان أكثر الحروف حسناً لكونهما اضخمهما جرسا[٣].

وقد استعمل الخليل مصطلح التأليف للدلالة على الإنسجام الصوتي في تعليله إبدال تاء الافتعال إذ قال :"وادخرت ادخاراً ، وتاء الافتعال إذا جاءت بعد الذال تحولت إلى مخرج الدال فتدغم فيها الذال ، وكذلك الادكار من الذكر، ومنعهم أن يدعوا تاء "افتعل" على حالها استقباحهم لتأليف الذال مع التاء" [٤]، وعلّل الخليل هذا الإنسجام الصوتي بقوله :" لأن انتظامها من موضع واحد أيسر"[٥]، والتعليل الصوتي لما ذكر أن الدال والذال صوتان مجهوران ، والتاء صوت مهموس[٦]، فيتأثر المهموس بالمجهور فيبدل بالتاء الدال المجهور القوي بهدف الإنسجام الصوتي والتوافق ، "لأن غاية الإبدال هو الميل إلى التقريب بين الصوتين المتجاورين تيسيراً لعملية النطق، واقتصاداً في الجهد العضلي" [٧].

(١). كتاب العين :٦٠/١.

(٢). الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٤.

(٣). ينظر: كتاب العين :٥٢/١.

(٤). المصدر نفسه :٢٤٣/٤.

(٥). المصدر نفسه.

(٦). الأصوات اللغوية :٢٢.

(٧). التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث:٣٤٩.

وتابعه إبن جني في استعمال المصطلح نفسه ، وفي وصفه حروف الذلاقة قائلاً:" إعلم أن هذه الحروف كلما تباعدت في التأليف كانت أحسن، واذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما"[1]. وقال أيضاً أنه: "تقريب صوت من صوت"[2] ثم عاد فسماه" بالتجنيس" [3] .

ويرى أحمد الجندي أن ابن جني كان بارعاً في خلق هذا الاسم لظاهرة الإنسجام بل هو يرى أنه أصح من غيره ، فقد ضرب أمثلة ألمح فيها إلى هذا التقريب نحو "الحمدُ لله" و "الحمدِ لله" ، وذلك بتغلب الحرف المتقدم على المتأخر أو العكس[4]، ثم عَدَّ تقريب الصوت من الصوت مع حروف الحلق انسجاماً نحو شِعِير وبِعِير ورِغِيف [5]، وكذلك تقريب الحرف من الحرف نحو: مَصدَر، مَزدَر وفي التصدير التزدير، وإضعاف الحركة لتقرب من السكون نحو: حِيي، وأُحيىَ، وأُعيى، وأما رَوم الحركة فهي وإن كانت من هذا ، فإنما هي كالإهابة بالساكن نحو الحركة ، وهو لذلك من المضارعة ، ويختم ابن جني كلامه بأن جميع ما في هذه حالة مما قرب فيه الصوت من الصوت جارٍ مجرى الادغام ، وإنّما احتاط له بهذه السمة وهي الإدغام الصغير، لأنَّ في هذا إيذاناً بأن التقريب شامل للموضعين [6].

وأراد ابن جني بتجنيس الصوت أن يكون العمل فيه من وجه واحد وذلك بتقريب حرف من حرف فمذهبهم أن التجنيس تأثيراً قوياً[7]. فلغتنا العربية من اللغات التي عرفت الإنسجام الصوتي نتيجة الاعتماد العربي على السمع وحده فلابد لها أن تعنى بالإنسجام الصوتي ، لأنه ضرب من المماثلة الحركية ،أو التقريب الصوتي، وهي ظاهرة صوتية تحدث في مقاطع الكلمة الواحدة ، والمقاطع المتجاورة نزوعاً الى التوافق الحركي ، واقتصاداً في الجهد المبذول ليكون العمل من وجه واحد [8]، أو لتقريب صوت من صوت [9].

---

(1). سر صناعة الإعراب :٦٥/١.
(2). الخصائص :١٣٩/٢.
(3). ينظر: المنصف لكتاب التصريف :١٩٢/١
(4). ينظر: اللهجات العربية في التراث:٢٦٦-٢٦٧.
(5). ينظر: الخصائص : ١٤٣/٢
(6). ينظر: المصدر نفسه : ١٤٤/٢-١٤٥.
(7). ينظر:. المصدر نفسه :١٤١/٢.
(8). ينظر: في البحث الصوتي عند العرب :٧٥.
(9). ينظر: الخصائص : ١٤٣/٢.

لذلك لجأ إلى ربط الألفاظ في كلامه ربطاً وثيقاً أدى إلى ظهور تلك الحركات التي وصلت بين الكلمات وسميت فيما بعد بحركات الإعراب ، فاللغة متى ما اقتصرت على السمع والانشاد فلابد من العناية بالإنسجام الصوتي ؛لأنه نوع من المماثلة الحركية أو التقريب الصوتي ، لذا كان ضمن مادة الدرس الصوتي عند العرب الكثير من المباحث التي تدخل ضمن الإنسجام الصوتي كالإعلال والابدال والتوافق الحركي والإدغام وغيرها[١].

وإنَّ الأصوات اللغوية ليست عناصر متناثرة ، وإنما هي نظام منسق تحكمه علاقات خاصة في هذه اللغة أو تلك ، فهناك قواعد تتجاوز النسيج المقطعي القائم على توالي الصوامت والصوائت هي التي تحدد ذلك الإنسجام [٢].

نجد سيبويه قد خصص في كتابه باباً لهذه الظاهرة وأطلق عليها اسم المضارعة أي: تقريب الأصوات المتجاورة [٣]، واستعمل التقريب [٤] ،أيضاً للدلالة على الإنسجام الصوتي بين أصوات الكلمة عن طريق إبدال أصوات الكلمة لتنسجم مع الأصوات الأُخر، وذلك رغبة من المتكلم في بذل جهد أقل حتى يوفر على نفسه بعض المشقة في النطق، واستعمل أيضاً للدلالة على الإنسجام الصوتي تسميات أُخر، ففي موضع سَمّاها كراهية التضعيف [٥]، ليدل على معنى الإنسجام الصوتي وتبعه في ذلك ابن جني [٦]، واستعمل الاتباع الحركي [٧]، أيضاً ليدل به على الإنسجام الصوتي وتابعه السيوطي [٨]، واستعمل الفراء مصطلح التناسب [٩] ليدل ليدل به على معنى الإنسجام الصوتي وتبعه الرضي الاسترابادي[١٠]، واستعمل المبرد

---

(١). ينظر: في البحث الصوتي عند العرب: ٧٦ –٧٧.

(٢). ينظر: مبادئ اللسانيات :١٧٠.

(٣). ينظر: الكتاب: ٤٧٨/٤.

(٤). ينظر: المصدر نفسه.

(٥). ينظر: المصدر نفسه: ٤١٧/٤.

(٦). ينظر: سر صناعة الإعراب: ٢ /٥٧.

(٧). ينظر: الكتاب :١٠٩/٥.

(٨). ينظر: الأشباه والنظائر في النحو :١٣/١.

(٩). ينظر: معاني القرآن: ١٥٧/١.

(١٠). ينظر: شرح شافية ابن الحاجب :٤/٣.

مصطلح المشاكلة[١]، ليدل به على معنى الإنسجام الصوتي وتابعه إبن الانباري [٢]، واستعمل ابن يعيش مصطلح التجانس[٣]، ليدل به على معنى الإنسجام الصوتي.

والإنسجام الصوتي في الدرس الصوتي الحديث يسمى التماثل أو المماثلة أي تقريب صوت من صوت، أي تأثره به صامتاً كان أو صائتاً، فإن أثر الصوت بما بعده فالمماثلة تقدمية ، وإن حدث العكس فالمماثلة رجعيه، وهي مظهر من مظاهر التخفيف والسهولة في الكلام[٤].

وهذه التعريفات التي ذكرها علماء الأصوات دارت بين تعريف الإنسجام الصوتي الذي عدّوه نتيجة لتقارب الأصوات ، وبين مَنْ عَدّه مرادفاً للمماثلة ، ومن الذين عدّوا الإنسجام الصوتي نتيجة لتقارب الأصوات وتأثر بعضها ببعض، هم:

١- د. رمضان عبد التواب حين عرض لقانون المماثلة قائلاً:" تتأثر الأصوات اللغوية بعضها ببعض في المخرج أو الصفة مع الأصوات الأخرى المحيطة بها في الكلام، فيحدث نتيجة ذلك نوع من التوافق، والإنسجام"[٥].

٢- د. خليل إبراهيم العطية الذي ذكر الإنسجام في حديثه عن المماثلة ، قائلاً:" تأثر الأصوات المتجاورة في الكلمات ، إلى الاتفاق في المخرج والصفات نزوعاً إلى الإنسجام الصوتي، واقتصاداً في الجهد الذي يبذله المتكلم"[٦].

٣- ود. عبد الغفار حامد هلال الذي قال :"هو تأثر الأصوات المتجاورة بعضها ببعض تأثراً يؤدي إلى التقارب في الصفة أو المخرج تحقيقاً للإنسجام الصوتي ، وتيسيراً في عملية النطق، واقتصاداً في الجهد العضلي"[٧].

---

(١). ينظر: المقتضب :٤٦/٣.

(٢). ينظر: أسرار العربية : ٤٠٦.

(٣). ينظر: شرح المفصل :٥٣/٩.

(٤). ينظر: التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه :٣٠-٣١.

(٥). التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه :٣٠.

(٦). في البحث الصوتي عند العرب :٧٠.

(٧). أصوات اللغة العربية :٢٣٠.

وأما الذين رادفوا بين الإنسجام الصوتي وبين المماثلة فهم:

١- د. إبراهيم أنيس إذ عرفه قائلاً :"الأصوات في تأثرها تهدف إلى نوع من المماثلة أو المشابهة بينهما، ليزداد مع مجاورتها قربها في الصفات أو المخارج، ويمكن أن نسمي هذا التأثر بالإنسجام الصوتي بين أصوات اللغة"[١].

٢- أما د. غانم قدوري الحمد فيرى "أن المضارعة بين الأصوات لاتصل إلى درجة الإدغام الذي يقتضي تحول أحد الصوتين إلى مثل الصوت الآخر في مخرجه وصفاته ، ولكنها تغير صفات أحد الصوتين بما يقترب بينهما بشكل يخفف من عملية النطق لهما، ولذلك سمّاها إبن جني بالإدغام الأصغر، وهي مماثلة جزئية" [٢].

٣- ويرى د. تحسين فاضل ذلك قائلاً:" الإنسجام الصوتي، أو المماثلة هو تأثر الأصوات وتأثيرها فيما بينها؛ ليزداد مع مجاورتها قربها في الصفات أو المخارج"[٣].

٤- ويذهب د. ظافر الجياشي إلى القول: " إنَّ الإنسجام الصوتي مصطلح أوسع من المماثلة الصوتية ، وتعد المماثلة فرعاً مهماً منه مع سعتها، فمصطلح المماثلة يمكن أن يحوي تحت عنوانه كل أنواع التأثيرات بين الأصوات ،فهي تشتمل على الإدغام الأصغر، والادغام الأكبر، والإبدال ، والإعلال وغيرها، وغير أن بعضها لا يدخل تحتها كالمخالفة والقلب المكاني والفاصل"[٤].

لقد نظر علماء البلاغة إلى المماثلة والإيقاع على أنهما انسجام صوتي ، وتظهر الموسيقى في الإرتباط المتناسق بين الألفاظ ومعانيها ، إذ يتلاقى جرس حروفها مع إيحاء مدلولها ، فالترتيب المتقارب المنسجم يؤدي إلى موسيقية فريدة في القرآن الكريم ، تؤكد جليّاً إعجازه الصوتي ، كالحروف مثل "الباء ، والتاء ، والثاء" يجعل تقاربهما المخرجي تقارباً في النسق والشكل والجرس [٥]. فحروف الهجاء منها ما يأتلف ومنها ما يختلف ، ولكي نحقق التآلف بين الحروف عند تركيب الكلام وصولاً إلى الإنسجام الصوتي ، فتتمكن أعضاء

---

(١). الأصوات اللغوية : ١٤٥.

(٢). المدخل إلى علم أصوات العربية :٢١٩.

(٣). الإنسجام الصوتي في النص القرآني :٢١-٢٢.

(٤). الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة : ٢١-٢٤.

(٥). ينظر: التنغيم في القرآن الكريم : ٧٥.

النطق من التفوه به عند تجاور حرفين متنافرين يغير أحدهما الآخر وذلك باقترابه منه أو اتحاده فيه مخرجاً وصفة، وهنا التأثر بسبب الاقتراب متفاوت الدرجة ، فلا يعدو أن يكون مجرد انقلاب للصوت من الجهر إلى الهمس ،أو العكس ،فأقصى ما يصل إليه الصوت عند تأثره بجيرانه هو فناؤه في الصوت المجاور فلا يترك له أثراً [1].

ويقرر علماء الأصوات المحدثون أن الأصوات اللغوية تؤثر بعضها في بعض في المتصل من الكلام ، فحين ينطق المرء نطقاً طبيعياً لا تكلف فيه يمكن أن تؤثر بعض أصوات الكلمة في بعضها الآخر، كما يمكن أن تؤثر أصوات كلمة في أصوات كلمة أخرى أيضاً ، على أن نسبة التأثر تختلف بين ما هو سريع يندمج في غيره أكثر من سواه من الأصوات ، والمجاورة بين الأصوات هي السر فيما يصيب بعض الأصوات من تأثر يهدف إلى نوع من المشابهة تزداد بين الأصوات مع مجاورتها ، وقربها من الصفات ، ومادام التجاور حاضراً في السياقات الصوتية ، والأصوات ذات سمات ومخارج متنوعة ومتقاربة ومتوسطة ومتباعدة سيحصل من دون أدنى شك تأثر وتأثير بين الأصوات وعلى مديات مختلفة من التأثر والتأثير، هذا هو الإنسجام الصوتي [2].

وجه القرآن الكريم الدارسين إلى الإنسجام والتوازن في صفات الأصوات في الحروف المقطعة بنصف الحروف الهجائية ، وبنصف المهموس ،ونصف المجهور ،ونصف الرخو، ونصف الشديد ، ونصف المطبقة ، والمنفتحة [3].

والإنسجام الصوتي في الخطاب الشعري يعد بنية لغوية متكاملة ، فالنص بمثابة بنيان مرصوص يشد بعضه بعضاً يربط بين أبياته وألفاظه وحروفه المكونة لكلماته علاقة تكاملية ، فتلاحم الأجزاء مرهون بتلاؤم الأصوات وانسجامها المشكلة للكلمات ، ذلك أن الأصوات تمثل المظاهر الأولى للأحداث اللغوية فضلاً عن أنها بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير فإذا تحقق انسجام وتناسق بين الأصوات المتآلفة والمتفاعلة فيما بينها نتجت ألفاظ يسهل على اللسان النطق بها [4].

([1]). ينظر: اللهجات العربية نشأة وتطوراً :١١٠.

([2]). ينظر: المدخل إلى علم الأصوات : ١٩٤–١٩٥، والمدارس الصوتية عند العرب :١٢١.

([3]). ينظر: مناهل العرفان :١/١٦٢–١٦٣.

([4]). ينظر: لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب :٨٧.

ارتبطت الدراسات الصوتية عند العرب بالشعر ارتباطاً مباشراً، وأن هذه اللغة لها القدرة على الإبداع في التعبير ، واقتدار على الإيحاء وبما يحمله صوت الحرف العربي من استيعاب أكثر الصور الفنية رقياً ، وامتداداً بما تنماز به من تمايز في الدلالات ، والمعنى ،والشعر بعدّه ظاهرة فنية تنعكس فيه ظاهرة الإنسجام الصوتي الناشئ عن توزيع الصوامت ،والصوائت داخل الوحدة اللغوية حتى تحقق اللغة أهم وظائفها ،وهو التواصل، فالشاعر حين ينتج خطاباً شعرياً، فإنه يتخير أصواته، وينتقيها لتحقيق نوع من الإنسجام الصوتي الذي عن طريقه يضمن للنص الشعري حيوية ،وتناسقاً تستلذه النفوس المتلقية له ، وإلى جانب تخيره للأصوات يتخير أيضاً بعض الألفاظ دون غيرها، فاستعماله لها لا يكون جزافاً ، وإنما يختار ألفاظاً تتناسب مع الوزن السليم والقافية الملائمة [1].

فمن خصائص العربية توزع أصواتها على مدارج النطق إذ تتمثل هذه الخاصية في نظام هذا التوزيع بحيث تجيئ الأصوات المؤلفة للكلمة منسجمة متناسقة خالية من الثقل ليس بينها تنافر يؤذي السمع أو عدم انسجام يفقدها حلاوة النغم ،وحسن التلقي ، والقبول [2]. فهذا التوزيع الصوتي الذي تتألف منه الكلمة العربية يضمن لها نوعاً من الموسيقية كما يكسبها نوعاً من التناسق والإنسجام بين هذه الأصوات وهذا المدرج الصوتي الذي تتوزع عليه الأصوات اللغوية توزعاً عادلاً يؤدي إلى التوازن والإنسجام بين الأصوات [3].

ويعرف د. ظافر الجياشي الإنسجام الصوتي :"بأنه أثر سمعي لتعديلات تكييفية للأصوات في السلسلة الكلامية يوظفها المنشئ في بناء نصه الفني ، تيسيراً لعملية النطق ، واقتصاداً في الجهد العضلي، وبياناً لدلالة بعض الأصوات وايحائها بما يجعلها تضفي على النص نمطا موسيقياً فتجعل منه نسيجاً قوياً منسجماً صوتياً يؤثر في متلقي النص" [4].

وقد تجلى الإنسجام الصوتي في الظواهر الصوتية في شعر سعد علي مهدي بظاهرتي الإعلال والإبدال.

---

(1). ينظر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي :٤٤-٤٥.

(2). ينظر: دراسات في علم اللغة :١٩٦.

(3). ينظر: فقه اللغة وخصائص العربية :٢٥٠.

(4). الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٣١.

١-الإعلال :

الإعلال من الظواهر الصوتية البارزة في اللغة العربية التي تحكمها قوانين صوتية بالغة الدقة أشار إليها علماء اللغة المتقدمون ، وأكدها الدرس الصوتي الحديث ، فهو مظهر من "مظاهر العدول عن الأصل ، وهو من أبرز ما يستدل به على وجود أصول مستثقلة أو متعذرة تميل العربية إلى العدول عنها، واستبدال صيغ أخرى بها أكثر خفة، وانسجاماً بين أصواتها"[١].

فهو يتعلق ببناء الكلمة ، وما يطرأ عليها من تغييرات بفعل أصوات محددة تكون عرضة للتغيير والتبديل ، وهذا التغير الصوتي يحدث في الكلام إذا اجتمعت أصوات لا انسجام بينها بحيث يشعر المتكلم بثقلها على لسانه ، أو يجد مشقة في تحقيقها ، فيهرب من ذلك بتبديل بعض الأصوات ببعض، أو بتعديل بعض صفات الأصوات؛ لتوفير الإنسجام في أصوات الكلام، ولجعلها أسهل في النطق [٢].

والمتتبع لما كتبه علماء اللغة المتقدمون يجد أنهم بحثوا الإعلال في إطار الابدال بصورته الواسعة على أنه تغيير يجري على حروف العلة كما يجري على حروف الإبدال الأخرى، واستعمالهم كلا المصطلحين للمعنى نفسه يعد توسعاً في المعنى [٣].

ومع ما ذكر فإن بين المصطلحين عموماً من وجه ، وخصوصاً من وجه آخر، فالإبدال أعم من الإعلال؛ لأنه يشمل جميع حالات التبادل بين الأصوات الصحيحة والمعتلة فإذا حصر التغيير في أصوات العلة بمصطلح الإعلال كان مدلول الابدال فيما عدا ذلك [٤].

ويرى د. عبد الصبور شاهين أن "ما تتعرض له أصوات العلة من تغييرات بحلول بعضها محل بعض، وهو ما يسمونه "الإعلال بالقلب"، أو بسقوط أصوات العلة بكاملها، ويسمونه "الإعلال بالحذف "، أو بسقوط بعض عناصر صوت العلة ، وهو ما يسمونه " الإعلال بالنقل" أو "التسكين" [٥].

---

(١). أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :٧٢.

(٢). ينظر: دراسات في فقه اللغة :٢١٢.

(٣). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢١٧.

(٤). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية :١٦٧.

(٥). المصدر نفسه.

ونرى أن القدماء يحددون الإعلال بما يسمى بحروف العلة ، وهي: الإلف ، والواو، والياء، ولكنهم عند عرضهم لمسألة الإعلال فإنهم يلحقون بها الهمزة[1]، و ينبغي إلاّ يفهم مما تقدم أن صوت الهمزة يعد صوت علة؛ لأنه من الناحية الصوتية يدخل ضمن الأصوات الصحيحة ، ولكنه في باب الإعلال يعامل معاملة أصوات العلة ، فهو يتناوب مع صوت الألف ، والواو ، والياء [2]، ثم أن التنوع الفونيمي لهذا الصوت وقدرته على تأدية وظيفة غيره وفق السياقات البنائية لا يعدم القرابة الصوتية بينه وبين أصوات العلة التي هي" بمنزلة حزمة صوتية يستطيع كل طرف من أطرافها المتضافرة أداء وظيفة غيره" [3]، ربما فعلوا ذلك لكثرة انقلاب بعضها من بعض، وبفعلهم هذا لم يجانبوا الصواب، فقد اثبتت الدراسات الصوتية الحديثة من واقع التجارب المخبرية أن صوت الهمزة صوت غير مستقر ، وهو شبيه بأصوات العلة في بعض السياقات [4]، وذكروا أن الهدف من الإعلال هو التخفيف في النطق ، بمعنى أنه قد حدث ثقل ما في الصيغة الصرفية فعدلوا عن هذه الصيغة إلى صيغة أخرى طلباً للخفة والإنسجام الصوتي[5]. وعليه يكون الإعلال كل تغيير يقع في أصوات العلة والهمزة.

---

(1). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :٧٢.

(2). ينظر: دراسات في علم الصرف :٩٠.

(3). التعليل الصوتي عند العرب :٢٥٣.

(4). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٣٤٦.

(5). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :٧٢.

أنواع الاعلال:

أ-الإعلال بالقلب:" هو ما تتعرض له أصوات العلة من تغيرات بحلول بعضها محل بعض ملحقاً بها صوت الهمزة تحقيقاً للانسجام الصوتي ، وتخفيفاً لثقل المنطوق ، وإعانة على تأديته بأدنى جهد" [1].

والإعلال بالقلب له مواضعه التي تسير وفق ضوابط معينة يقع فيها القلب، وأسبابه يمكن إجمالها بثلاثة أسباب هي [2]:

أ- طلب الخفة ، فإذا وجد في صيغة صرفية صوت علة مستثقل يمكن أن يبدل صوتاً آخر ؛ لأن الخفة مطلب رئيس في اللغة العربية.

ب- الكثرة ، فما كثر كان أحق بالتخفيف ، ولأصوات العلة كثرة لم تكن لغيرها، إذ لا تخلو كلمة من أصوات العلة أو من بعضها.

ت-المناسبة ، فإذا اجتمع في الكلمة صوت علة مع صائت لا يناسبه، فأنه سرعان ما يقلب إلى آخر ليتناسب مع الصوائت التي تجاوره.

أي أن أصوات العلة بحد ذاتها ليست ثقيلة ، بيد أنها قد تقع تحت تأثير ثقل عارض نتيجة لتجاورها أصوات لا تنسجم معها، مما يؤدي إلى حدوث قلب لها وإبدالها بصوت علة آخر أو إبدالها همزة فتتحقق الخفة والإنسجام الصوتي في بنية الكلمة.

والإعلال بالقلب طلباً للخفة ، ونبين انه إذا كان قلب أحد أصوات العلة أخف من الأصل أي بقائه، كان أولى بالقلب ؛ لأن اللغة العربية لغة موسيقية تتميز بالخفة؛ لأنها سمة من سمات الجمال الصوتي في النطق ، وإن كان الغرض من الإعلال هو التخفيف على الرغم من أن أصوات المد واللين هي أكثر الأصوات سهولة في النطق، فهي لا يعترض الهواء المندفع من الرئتين أثناء النطق بها أي عائق، ولذلك يكون الجهد العضلي في أثناء النطق بها أقل جهداً من أي جهد يبذل في نطق الصوامت [3]، بدليل كلام الرضي:" وتتغير

---

(1). ينظر: علم الصرف الصوتي:٤١٠.

(2). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :٧٦.

(3). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٢٠.

هذه الحروف–أي أصوات العلة– لغرض الخفة ليس لغاية ثقلها؛ بل غاية خفتها بحيث لا تتحمل أدنى ثقل، وأيضا لكثرتها في الكلام"[1].

ويثبت د. ظافر الجياشي أن الغرض من الاعلال الخفة بعد ثبوت ثقل أصوات العلة ، لأنَّ الذي أدى إلى تغيرها هو وقوعها تحت تأثير ثقل عارض ؛ نتيجة لمجاورتها أصوات لا تنسجم معها فيحصل بذلك تغييرها وقلبها وإبدالها بصوت أخر؛ لتحقيق الإنسجام الصوتي في بنيتها[2]، ومن أمثلة هذا النوع:

١- إذا وقعت الواو والياء متطرفتين وقبلهما ألف زائدة تقلب همزة ، نحو : سماء ، وبناء ، وبكاء، ودعاء [3]. وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [4]:

سأطيرُ يوماً في سماء محبةٍ فيها دعاء العاشقين مُجابُ

وقال أيضا [5]:

أحبك أيٌّ دمع فاض منها وما نفع البكاء على الرفات

الشاهد في البيتين ألفاظ "سماء" و"دعاء" و"بكاء" أصل الهمزة في "سماء" و"دعاء" واواً "سماو "،"دعاو" ، وفي "بناء" و " بكاء" ، أصل الهمزة فيها ياءً "بناي" ،"بكاي" بزنة فعال ، تطرفت الواو في لفظتي "سماء" و"دعاء" إثر الالف الزائدة فقلبت همزة ، ومثلها الياء في لفظتي "بناء" و" بكاء" ، ويرى ابن جني "أن الواو والياء لم تقلبا همزة ، وإنما قلبتا أولاً ألفاً ثم همزة ؛ وذلك لأن وقوعهما في الطرف يضعفهما ، فتحركتا وانفتح ما قبلهما فقلبتا ألفا ، فاجتمع ألفان ، وكرهوا حذف أحدهما حتى لا يعود الممدود مقصوراً فحركوا الألف الثانية فانقلبت همزة "[6].

ويرى د. عادل نذير وجوب قلب الواو والياء ألفاً إذا كانت إثر فتحة وهذا يعني أن الفتحة في عين كل من "كساو" و"بناي" هي الفعل المؤثر في قلب كل من الواو والياء إلى الالف

([1]). ينظر: شذا العرف في فن الصرف :١١٠.

([2]). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٢٠.

([3]). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :٩.

([4]). ديوان (الذبح شوقا) :١٥٧، وينظر:٣٤ ، ٤٦ ،٥٥، ١١٠،١٥٧ قصائد من ديوان الذبح شوقاً.

([5]). المصدر نفسه :١١٠.

([6]). سر صناعة الإعراب: ٩٣/١.

في المرحلة الأولى ، وهي ساكنة بطبيعتها ، كما أن الألف ساكنة في " فعال" أيضاً، ويظهر ذلك واضحاً في الكتابة الصوتية ، ويقصد بالفتحة الطويلة هنا الألف [١] :

ك ـــِ/ س ـــً/ و ، ب ـــِ/ ن ـــً/ ي

تكشف الكتابة الصوتية أن المناخ الصوتي لقلب الواو والياء ألفاً وهو أثر الفتح وبذلك تتغير الصورة فتصبح:

ك ـِــ / س ـــًــ / ـــًــ أي :كساْاْ ، ب ـــِــ / ن ـــً / ـــً أي: بناْاْ

وهذا التحول مر بمرحلتين : الأولى : قلب الواو والياء ألف، والثانية: قلب الألف همزة [٢]، والتعليل الصوتي لذلك أن أقرب الأصوات إلى الألف الهمزة ، فإذا أريد تحريك الألف انقلبت همزة ، وهنا يكون القلب ليس بصورة مباشرة اعتماداً على واقع الحال ، وإنما يكون السبب هو القرب الصوتي أي قرب أصوات العلة أي قرب الألف إلى الهمزة [٣]، أي أن الصورة الأخيرة "كساْاْ" التي حدث فيها التقاء ساكنين تجعلنا أمام خيارين : الأول: الحذف لأحد الساكنين ، وهذا يؤدي إلى الاختلال في الصيغة الصرفية ، والثاني: التحريك أي لا يقوم بتحريك ألف المد بل يقوم بتحريك الألف المتطرفة المقلوبة عن الأصل الواوي أو اليائي فيقلبها همزة ، وذلك لأن الألف من أقرب الأصوات إلى الهمزة ، والأصح أن تكون القاعدة أن الهمزة هي بدل من الألف المبدلة عن الواو والياء وبذلك تصبح الكتابة الصوتية بالشكل الآتي [٤]:

ك ـِــ / س ـــًــ / و ـــــــ ء = كساء

ب ـِــ /ن ـــًــ / ي ـــــ ء = بناء

وقد جاء د. عبد الصبور شاهين بوجهة نظر جديدة معتمداً التحليل الصوتي في "كساء وبناء" ، ويظهر هذا التحليل وجود مزدوج صوتي متطرف فيهما، أي صوت لين مزدوج هو :

---

(١). ينظر: أصوات العربية بين التحول والثبات : ١٠٥-١٠٦. في الكتابة الصوتية نرمز للمصوتات القصيرة في صورة الفتحة والكسرة والضمة بالتخطيط "ـَـ ، ـِـ ، ـُـ " والمصوتات الطويلة بالشكل"ـً ، ـٍـ ، ـُـُ"، ولنصف المصوت الياء والواو غير المديتين بصورة الحرفين "ي، و" .

(٢). ينظر: التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث :٢٨٠.

(٣). ينظر: التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث :٢٨٠-٢٨١، وسر صناعة الإعراب :٩٣/١.

(٤). ينظر: المصدر نفسه:٢٨١.

"ـــَـ و، ـــَـ ي " أي ازدواجاً في المقطع [1]، وبما أن العربية لاتقف على متحرك بل تقف على ساكن ، فقد أثر ذلك بإقفال المقطع المفتوح بإحلال الهمزة محل صوت اللين لا على سبيل الإبدال بل من أجل تصحيح نهاية الكلمة ولا توجد علاقة صوتية مطلقاً بين الهمزة وبين الواو والياء توجب إبدالاً ما، إنَّ الذي حذف من أجل الهمزة ليس واواً أو ياءً، إنما هو ضمة أو كسرة [2]، ويؤكد التحليل الصوتي للكتابة أن أساس القلب صوتي مقطعي ، ويؤكد أن وظيفة الهمزة هي القفل المقطعي لها وظيفة أخرى هي النبر [3]، وأن نهاية الكلمة التي هي الألف الممدودة والواو، ليست في الحقيقة سوى " فتحة طويلة + ضمة" ينشأ عن النطق بهما متصلين نصف حركة semi-voile"، وهي الواو فالواو في الواقع ذات وجود سياقيphonologies"، أما من الناحية الصوتية phonetique" فلا وجود لها عند التحليل، لذا انشطر عنصراها عند الهمز، فضاع شطر هو الضمة، وبقي شطر هو الفتحة الطويلة [4].

ويرى د. عادل نذير أن التفسير الذي اعتمده د. عبد الصبور شاهين أن الواو والياء لا وجود لهما من الناحية الصوتية ، وعليه تبقى النهايات مفتوحة بمصوتي الضم أو الكسر، هذا الامر جعله يستمر في كون الهمزة بمنزلة الإقفال المقطعي لا البديل الصوتي للواو والياء، إذ أن وجود الواو والياء المتطرفتين يسد باب الاجتهاد في هذه المسألة من أن العربية لا تستسيغ الوقف على المقطع المفتوح ، وأن هذا الامر قد أوقع الشيخ في المحذور، لأن إحالته كلاً من الواو والياء إلى مصوتات قصار استدعاء إلى ما يوجب الإقفال بالهمز ويجعل كلاً من "كساو " و"بناي" مشتملاً على مقطع بقمتين ، فالكتابة الصوتية على وفق تصور د. عبد الصبور شاهين كالآتي: " ك ـــِـ / س ـــَـ + ـــُـ " ، " ب ـــِـ / ن ـــَـ + ـــِـ "

والمقطع الأخير يتوفر على قمتين وهذا خلاف طبيعة المقطع التي تشترط قمة صوتية واحدة ، وانه اعتمد القول بضياع قمتي الواو والياء وإحلال الهمزة محلهما ، ولم يبين حقيقة

---

(1). ينظر: القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث :٨١.

(2). ينظر: المصدر نفسه .

(3). ينظر: القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث :٨٦.

(4). ينظر: المصدر نفسه :٨١.

ما لأجله قد ضيعت الضمة والكسرة ، وجيء بالهمزة فقط للقفل المقطعي أي ليس سوى نبر صوتي يقفل به مقطعاً مفتوحاً [١].

ويرى د. عادل نذير أن الهمزة صوت شغل موضعاً سقط منه مصوت الضمة أو الكسرة، وهي النبر الطولي [٢].

وقد تنبهنا إلى ما ذكره د. إبراهيم أنيس في كتابه الأصوات اللغوية واصفاً أن التقاء صوتي لين أحدهما مقطعي والآخر غير مقطعي ، ينتج عادة ذلك الصوت المركب الذي يسمى "diphthong" معناها " ادغام"[٣] وإذا كان المقطعي منهما أولاً سمى المركب ادغاماً هابطاً، أما إذا كان غير المقطعي هو الأول فيسمى ادغاماً صاعداً، وتشتمل العربية على النوعين من الإدغام فالهابط كما في " بيت " والصاعد كما في " يسر " [٤].

ومعنى ذلك أن يلتقي صوتا لين في كلمة واحدة أحدهما مقطعي والآخر غير مقطعي أي أن الأول يكون مقطعاً مفتوحاً والثاني لا يكون مقطعاً كاملاً أي شبه مقطع ، لأنه حركة فقط من غير صوت صامت ، لأنَّ المقطع يتشكل من الصوت الصامت مع الحركة كما في "كساو" فهي تتكون من مقطع بقمتين " ك ـِـ / س ـَـ + ـُــ"أي "ص ح/ ص ح ح +ح" أي أنَّ أساس القلب صوتي مقطعي، نستطيع أن نفهم من كلام د. إبراهيم أنيس أنه قد عالج أو وصف قضية ضياع الضمة والكسرة ، وأنه قد عبر بكلامه هذا عن الازدواج المقطعي بالإدغام الذي حصل بين صوت اللين والحركة.

وكذلك تقلب ألف التأنيث همزة إذا وقعت متطرفة بعد ألف زائدة نحو صحراء وحمراء والأصل فيها حمرى وصحرى ، ثم زيدت ألف قبل ألف التأنيث، وألف أخرى للمد فاجتمع ألفان فقلبت الثانية همزة [٥]، وقال الشاعر سعد علي مهدي [٦].

---

(١). التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث :٢٨٦-٢٨٧.

(٢). ينظر: المصدر نفسه :٢٨٩.

(٣). ترجم المصطلح بواسطة smart dictionary.

(٤). ينظر: الأصوات اللغوية :١٥١.

(٥). ينظر: التصريف الملوكي :٢٤.

(٦). ديوان (الذبح شوقا) :٦٦، وينظر: ديوان " ما زلت أحلم بالندى" :٤٤،٦٩، ٩١.

وطبيعة الصحراء عند جفافها ترجو سحابا أن يكون كريما

٢- إذا وقعت الواو والياء عيناً لإسم الفاعل: نحو "قائل وبائع "وأصلهما "قاول وبايع" فالفعل فيهما: قَوَلَ وبَيَعَ ،إلا أن هذه الصيغة مستثقلة لتحرك الواو والياء، وانفتاح ما قبلهما، لذلك تقلبان همزة[١] ، قال الشاعر [٢]:

ولا شيء يعنيني إذا قال قائل تمادت به الآثام من لعنة الشعر

قائل على وزن فاعل واصلها قَوَلَ على وزن فعل وحدث إعلال بالقلب قلبت الواو الفاً فأصبحت قال على وزن "فال" وليس على وزن "فعل "كما ذهب الصرفيون فقد أخطأوا ؛ لأن قول على وزن فعل وهذا الوزن مكون من ستة أصوات أو من ثلاثة مقاطع قصيرة وبعد ذلك حدث إعلال بالحذف حذفت حركة عين الفعل لأن الفتحة لا تظهر على الألف فأصبح قال على وزن فال وهذا الوزن بعد التغيير مكون من مقطعين صوتيين هما "قا" وهو مقطع طويل مفتوح "ص ح ح" والمقطع الثاني "لَ" وهو مقطع قصير "ص ح "[٣].

وقد جاء د. عبد الصبور شاهين بتفسير جديد ومختلف وهو أن الصواب أن يكون وزنها جميعاً "فال" بإسقاط العين التي هي الإنزلاق الساقط بسبب الصعوبة المقطعية ، وأنه بدل من قاعدة "تحركت الواو وانفتح ما قبلها فقلبت ألفاً" [٤]، "وهي لا تعبر عن حقيقة التصرف الصوتي في عناصر الكلمة ؛ لأنها تفترض أن للواو وجوداً منفصلاً عن الحركة بعدها وقبلها ، وهو خطأ من الناحية الصوتية ، لأنها ليست سوى انزلاق بين هذه الحركات ، متمثل في نصف حركة والأنسب أن يقال:" سقط الازدواج نتيجة الصعوبة المقطعية ، فطال المقطع قبلها على سبيل التعويض" وبذلك نخرج بنتيجة في غاية الأهمية هي:" أن هذه الافعال ثلاثية الأصل، ثنائية المنطوق" [٥].

---

(١). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :١١، والإعلال والإبدال في الكلمة العربية :١٨، والمنهج الصوتي للبنية العربية :١٧٦.

(٢). ديوان (الذبح شوقا) : ٩، وينظر: ديوان " ما زلت أحلم بالندى" : ٥٢ ،٨٤.

(٣). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية :٨٣.

(٤). المصدر نفسه .

(٥). المنهج الصوتي للبنية العربية : ٨٤.

ويرى د. الطيب البكوش أن الواو والياء تسقط إذا وقعت بين حركتين قصيرتين كأن الواو أو الياء مع الفتحتين حركة ثالثة وتتابع الحركات ثقيل في النطق لذلك تحذف فتبقى الفتحتان معاً فتكونان فتحة طويلة ترسم في العربية ألفا" قال" "ف +و+ ف"=ف ط [1] ، طلباً للخفة والإنسجام الصوتي.

٣-إذا وقعت الواو والياء في جمع التكسير بعد ألف مفاعل وما شابهها من عدد الصوامت ونوع الصوائت كفعائل ، وشرط أن تكون الواو والياء مديتين زائدتين في المفرد مثل صحيفة صحائف ، وعجوز عجائز، ورسالة رسائل ، وقلادة قلائد ، قال الشاعر [2]:

فأين سيوفي ؟ وأين حروفي؟ وأين صحائف مجدي المؤثل

إذ أن الياء في صحيفة مَدّة زائدة في المفرد فنقول :"صَحِيْفَة" على وزن " فَعِيْلَة" ولذلك نقول في جمعها :" صَحَايِف" على وزن " فَعَايِل" وقعت الياء بعد ألف الجمع وكانت مَدّة زائدة في المفرد فقلبت الياء همزة فأصبحت " صَحَائِف" على وزن "فَعَائِل" [3].

وعلة القلب : " أنَّ تلك الأصوات ساكنة ، ومن ثم فهي ميتة لا تدخلها الحركة، فإذا صبت المفردات الحاضنة لها في قلب "مفاعل" لم تكن في هذه الحال بأقوى مما كان بأصله التحريك ، ومع ذلك همز إذ ولي ألفاً فهذه الأحرف الميتة التي ليس أصلها الحركة أجدر أن تغير إذا همزت ما أصله الحركة" [4]، وأنها أصوات ساكنة فلم تكن بهم حاجة إلى الإتيان بالألف الساكن المطلق والبديل الأقرب للواو والياء كما في "قاول= قاْأل" فهي همزة مباشرة بقلب تلك الأصوات التي تَوافَرَ لها السكون أصلاً [5].

وقد وردت بعض الكلمات شاذة مثل:" مصيبة مصائب ، حقيبة حقائب إذ قلبت الألف همزة على الرغم من أنها أصلية [6]، قال الشاعر [7]:

---

(١). ينظر: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث :٥٤،٥٩، "ومعنى ف "فتحة" و ط " طويلة".

(٢). ديوان(الذبح شوقاً) : ٢٢ ، وينظر : ديوان " ما زلت أحلم بالندى: ٩١.

(٣). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :١٢.

(٤). التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث :٢٩٠-٢٩١.

(٥). ينظر: المصدر نفسه :٢٩١-٢٩٢.

(٦). ينظر: شذا العرف في فن الصرف : ١١٠.

(٧). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) : ١١٠، وينظر: ديوان" الذبح شوقاً": ١١.

وفضيحة العجز الذي انتبهت له   سحب المصائب وهي تعصر ماءها

وقال أيضاً [1]:

وحقائب شقيت برحلتها   عادت وملءُ جيوبها ضجر

ويرى ابن جني أن أصل القلب هنا للألف ، وحملت الواو والياء عليها، ثم يفسّر علة القلب في "رسائل"، أنه عند جمعها على وزن فعائل وقعت ألف الجمع ثالثة قبل ألف رسالة ، فالتقى ألفان ، وصورتهما" رساال"، ثم يضع افتراضاته عليها مرة بحذف الأولى ، ويستنتج أنه لا يصح ذلك ؛ لأنه يبطل الجمع ، ومرة يفترض حذف الألف الثانية ، ويرفض ذلك ؛ لأنه سيغير بناء الجمع، فلما بطل الحذف لم يبق إلا التحريك ، ولم تحرك الأولى ؛ لأنها إن تحركت قلبت همزة ؛ وزالت دلالة الجمع، فلم يبق إلا تحريك الثانية بالكسر لتكون كعين مفاعِل فلما حركت انقلبت همزة فصارت رسائل [2]، وما الداعي إلى الفرضيات التي وضعها ابن جني ، ألم يلاحظ أن الألف ستحرك تلقائياً بالكسر بمجرد جمع الكلمة على وزن فعائِل؟

جاء في قصيدة للشاعر [3]:

عذراً لأشعار المحبة والتفاؤل

والتغزل والتواصل

عبر إرسال الرسائل من بعيد

٤- إذا وقعت الواو أو الياء ثاني صوتي العلة بينهما ألف مفاعل أو ما يشبهه سواء أكان ياءين مختلفتين نحو: "ميِّت وسيِّد " وأصلهما مَيْوت وسَيْود ، إذ قلبت الواو ياءً ؛ لأنه اجتمع صوت الواو مع الياء في كلمة واحدة، بشرط ألا يفصل بينهما فاصل ، وأن يكون الأول منهما أصلياً غير منقلب إلى صوت آخر، وساكناً سكوناً أصلياً، فإذا تحقق هذا الشرط قلب صوت الواو إلى ياء [4]، لأجل التخفيف والإنسجام ، ليحصل تناسب مع الياء السابقة الساكنة ، والياء المقلوبة المكسورة ، وهنا اجتمع صوتان متماثلان أولهما ساكن ، والثاني

---

(1). ديوان (شرر الرماد) :١١.

(2). ينظر: المنصف :٣٢٦/١-٣٢٧.

(3). ديوان (الذبح شوقاً) :١٢٥.

(4). ينظر: التصريف الملوكي :٤٧، والتطبيق الصرفي :١٦٢، وتيسير الإعلال والإبدال :٢٦.

متحرك فادغما في بعضهما البعض فأصبحت الكلمة "ميَّت" تحقيقاً للانسجام الصوتي ، قائلاً [1].

فأسمع واهماً صوتاً لميَّتٍ وهل ينسابُ من قبرٍ أنينُ؟

ونلاحظ أن الإدغام شارك أيضا في تحقيق طلب الخفة؛ والإنسجام الصوتي ؛ لأنَّ الياء من أصوات الفم ، والادغام في أصوات الفم أكثر منه في أصوات الطرفين، وصوت الياء أخف من صوت الواو، فهرب الناطقون إليها لخفتها فقالوا ميِّتاً [2].

إن وجود الياء الساكنة التي تسبق الواو هو السبب في حدوث هذا التنافر؛ لأنها تحتاج إلى جهد عضلي كبير؛ لأن اللسان كان مرتفعاً نحو الغار في أثناء النطق بالياء ، ثم بعد ذلك حصل انتقال إلى مقدمة الفم في أثناء النطق بالواو، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الكسرة ليرتفع معها مقدم اللسان إلى أقصى درجة ، التي لا تتناسب مع الواو، لذا قلبت الواو ياءً لتتناسب مع الياء السابقة لها، ومع الكسرة اللاحقة بها ، فاجتمع صوتان متماثلان فأدغما مع بعضهما وبذلك تحقق الإنسجام الصوتي لغرض التخفيف [3].

٥- قلب الهمزة واواً أو ياءً: ما كانت لامه همزة أصلية كما في خَطِيئَة على وزن فَعِيلَة والجمع خطايا والأصل خطايئ [4]، قال الشاعر [5]:

ضياعاً كنت في بحر الخطايا وشمساً أدركت ألم المغيب

وهنا تتعرض الكلمة لجملة من التغيرات تصل بها إلى الصيغة المستعملة على النحو الآتي[6]:

خَطِيْئَة على وزن فَعِيْلَة ـــــــــــــــــــــــــــ خَطَايِئ على وزن فَعَايِل

ثم أبدلت الياء همزة ؛ لأنها وقعت بعد ألف الجمع الأقصى فتقلب همزة فتصبح خطائِئ بهمزتين[1]، ثم تقلب الهمزة الثانية ياءً لتطرفها إثر كسرة فتصبح [2]:

---

(1). ديوان (شرر الرماد) : ٣٠ ، وديوان" الذبح شوقاً": ٥٨.

(2). ينظر: شرح المفصل :٩٥/١٠.

(3). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :٩٤.

(4). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :٢٣.

(5). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) : ١٠٦ ، وينظر: ديوان " الذبح شوقاً": ١٦٠.

(6). المصدر نفسه .

خطائِئ ـــــــــ خطائِي ، ثم تقلب الكسرة التي على الهمزة فتحة للتخفيف فتصبح :

خطائِي ـــــــ خطاءَي ، ثم تحركت الياء وانفتح ما قبلها تقلب ألفاً فتصبح:

خطاءَي ـــــــ خطاءَا ، وقعت الهمزة بين ألفين، وهي شبيهة بالألف فاجتمعت ثلاث ألفات فقلبت الهمزة الثانية ياءً وفق قانون المخالفة فتصبح: خطايا [٣].

لكن د. عبد الصبور شاهين يرى أن نتفادى مواجهة احتمالات التغيرات المفترضة والايسر أن يكون وزنها فعالي [٤].

٦- الإعلال بالقلب لكثرة الاستعمال:

إن المتتبع لما كتبه الأصواتيون فيما يخص كثرة استعمال الأصوات، يجد أنهم ذهبوا إلى أن ما كثر كان أحق بالتخفيف، ولأصوات العلة كثرة لم تكن لغيرها ، إذ لا تخلو الكلمة من أصوات العلة أو من بعضها ، ومن يراجع كتب النحو والصرف يجد مصداق ما ذكر ، ومن الأمثلة على ذلك قلب الواو ياءً ، ونجد الأمثلة الكثيرة في مصنفات ، ومنها الكتاب ، وسر صناعة الإعراب، وتؤكد المصنفات أن صوت الياء أخف من صوت الواو، لذا يلجأ متكلمو اللغة العربية إلى قلب الواو ياءً طلباً للإنسجام الصوتي، والخفة كلما سنحت لهم الفرصة [٥].

"وأما المناسبة فتقوم على اجتماع صوت علة مع صائت لا يناسبه مما يؤدي إلى قلبه لصوت آخر ليتناسب مع الصوائت التي تجاوره ، ولأن المناسبة تطلب جواز قلب بعض من الحروف إلى بعض من غير إخلال بالكلمة ذلك ؛لأن المقارب للحرف يقوم مقام الحرف نفسه فكأنك بذكره قد تذكر نفس الحرف *، وهذا لا يكون في الحروف المتباعدة" [٦].

قلب الواو ياءً إذا وقع صوت الواو لاماً لوصف أسمي على وزن فُعلى مؤنث افعل التفضيل نحو: دنيا وأصل الواو ياء وأصلها "دنوا " ؛ لأنها من الدنو ، ورد ذلك في قول الشاعر [٧] .

---

(١). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية :١٨٠، والإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :٢٣.

(٢). الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :٢٣.

(٣). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية :١٨٠، والإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :٢٣.

(٤). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية :١٨١.

(٥). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٢٣.

(٦). المصدر نفسه . * والأصوب " الحرف نفسه ".

(٧). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) :٦٧ ، وينظر: ديوان " شرر الرماد ": ٤٢.

لِمَ هذا الخوف مني...؟
وأنا في موقع الأحزان أمتص بقايا الدمع
مشغولاً عن الدنيا
أرى في كل ما حولي ...ومن حولي..

الشاهد فيه" الدنيا" أصلها " الدنوا" قلبت الواو ياء ، ويبدو أن السبب في هذا القلب يعود إلى أن الياء أخف من الواو وأيسر في النطق منها[١] ، وقد نصَّ على هذا الأمر د. عبد الصبور شاهين ، قائلاً : "فقد قلبت فيها الواو ياءً ؛ نظراً لأن الياء أيسر نطقاً من الواو، وبخاصة في نهاية الكلمة"[٢]، وأن سبب القلب هنا هو : "وقوع الواو بعد الضمة لا يفصل بينهما سوى صامت ساكن ، فأحدث ذلك ثقلاً مستكرهاً تم تخفيفه عن طريق قلب الواو ياءً ، فقل الجهد العضلي وزاد الإنسجام الصوتي" [٣].

٧- قلب الألف ياءً في "إلى وعلى" عند اتصالهما بالضمير، فإنَّ الألف تقلب ياءً فنقول : "إليك، وعليك"[٤]: وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [٥]:

فكأن لجوئي إليك هروباً جميلاً وكأن حنانك أجمل

ونرى أنَّ هذه الألف لم تقلب ياءً، بل قُصرِت فأصبحت فتحة ، ثم زيدت ياءً ساكنة لإحداث التوازن في بنية الكلمة ، وحدث ذلك للتخلص من مقطع متوسط مفتوح ، فأصبح المقطع مغلقاً ، ويمكنني توضيح التغيير في التركيب المقطعي لهذه الكلمات من خلال المثال الآتي: "إلى + ك ـــــ إلاك =إ ـِــ / ل ـــَـ / ك ـَــ "

"إليك = إ ـِـــ / ل ـــَــ ي / ك ـَــ"

٨- قلب الواو والياء ألفاً بشرط تحرك الواو أو الياء وانفتاح ما قبلها كما في "قال" والأصل "قَوَلَ" [١]، قال الشاعر [٢].

([١]). ينظر: الإبدال والإعلال بين النظرية والتطبيق :٥١، والمنهج الصوتي للبنية العربية :١٨٨.

([٢]). المنهج الصوتي للبنية العربية :١٩٠.

([٣]). أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :٩٤.

([٤]). ينظر: سر صناعة الإعراب : ٢/٢٧٤.

([٥]). ديوان (الذبح شوقاً) : ٢٣ ، وينظر: ديوان " شرر الرماد":٧٠.

من قال إني في هواك أعاني   وهو الذي يسمو بفيض حنان

لكن د. عبد الصبور شاهين يرى أن هناك خطأً في القاعدة الصرفية " إذا تحركت الواو، وانفتح ما قبلها قلبت ألفا"، وانها لا تصدق إلا على الكلمات التي عينها أو لامها حرف علة وأكثر ما يكون في مثل:" قام – باع – ناب – غزا– دعا" ، وغيرها وأصل هذه الكلمات يقع حرف العلة "الواو أو الياء" بين فتحة سابقة ، وحركة لاحقة [3]، والأصح أن نقول : سقط الازدواج نتيجة الصعوبات المقطعية ، فطال المقطع قبلها على سبيل التعويض كما تكلمنا عن ذلك سابقا [4]، ويمكننا أن نبين ذلك في التحليل الصوتي:

"ق ـَـ / و ـَـ /ل ـَـ" وهنا تتكون الكلمة من ثلاثة مقاطع ، وبعد حذف المقطع الثاني المتمثل بالمزدوج الصاعد في "و ـَـ " جرى مد صائت المقطع الأول حتى يصبح ألفاً ؛لأنه تم حذف القاعدة من المقطع الثاني مع بقاء القمة أي الحركة وأدى إلى اتحاد صائتي المقطع الثاني مع المقطع الأول ، وعلى هذا النحو جرت إعادة تشكيل البنية المقطعية للفعلين:"ق ـًـ/ل ـَـ" ،

وقد أكد ذلك د . رمضان عبد التواب ، قائلاً :" اتحاد الحركة السابقة للواو أو الياء بالحركة التالية لها، مع حذف الواو أو الياء نفسها ، مثال ذلك غزا أصلها غَزَوَ" [5].

وقد سمى د. محمود السعران هذا الإدغام أو الاتحاد في الصوائت بالإنزلاق ،وتسمى الصوائت الناتجة بالصوائت المركبة: وهو ارتباط صوتين صائتين ينطقان بحيث يكوّنان مقطعاً واحداً لا مقطعين، أي انزلاق بين صوتين لينتج عنهما معاً صوت واحد، أي تركيب بين صوتين صائتين في آن واحد، دون فاصل بينهما [6].

وبذلك قد حصل إدغام حركي ، وبذلك يكون الغرض من الإعلال هو تحقيق الإنسجام الصوتي من خلال تقليل المقاطع.

---

(1). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية :١٩٢.

(2). ديوان (الذبح شوقاً) : ٣١ ، وينظر: ديوان" شرر الرماد" :٥٨.

(3). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية :١٩٢.

(4). ينظر: المصدر نفسه : ٨٣–٨٤.

(5). التطور النحوي في اللغة العربية :٤٨.

(6). ينظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي : ١٨٥–١٨٦.

ب- الإعلال بالنقل والتسكين:" والمراد به نقل حركة حرف العلة الواو، أو الياء إلى الحرف الساكن الصحيح قبلهما مع بقاء الحرف المعتل ، إنْ كانت الحركة تناسبه، وقلبه حرفاً يجانسها إن كانت تغايره ، وإذا كان حرف العلة ألفاً فلا يحصل فيه مثل هذا الاعتلال ؛ لأن الألف خفي ساكن لا يقبل الحركة" [1]. وهو أيضاً نقل الصائت القصير من أنصاف الصوامت" الواو أو الياء" إلى الصامت الصحيح الساكن قبلها، وهذا لا يحدث مع الألف، لأنها لا تتحرك مطلقاً" [2].

أي يبقى صوت العلة من دون حركة أي ساكناً، ولذا يسمى أيضاً الإعلال بالتسكين [3]، والغاية من هذا الإعلال هو" الإنسجام الصوتي والتخفيف من خلال التخلص من الثقل، والتقليل من الجهد عندما يصادف وجود ثقل في بناء صيغة صرفية معينة ، وعدم التوافق بين صوائت ، وصوامت الكلمة ، يؤتى بالإعلال بالنقل لأجل التخلص من ذلك ، وهذا ما عهدناه في لغتنا العربية" [4].

والتعريف السابق هو خير دليل على أن النقل، وبقاء صوت العلة إذا كان الصائت القصير السابق له منسجما معه ، ويناسبه لا يقلب ، أما إذا لم يحصل انسجام ومناسبة ، فيقلب لعدم حصول الإنسجام بينهما كما في قلبه إلى الألف [5].

والإعلال بالنقل والتسكين له قوانينه التي تحكمه، وقواعده التي تضبطه ، فليس كل موضع وجدت فيه الواو والياء يتم فيه نقل الصائت القصير الذي يليهما إلى الصامت الصحيح قبلهما ، ويمكن تحديد شروط الإعلال بالنقل في المواضع الآتية [6]:

---

(١). التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث :٢٥٩، وينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٢٦.

(٢). النحو الوافي : ٧٩٤/٤.

(٣). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٢٦.

(٤). المصدر نفسه.

(٥). ينظر: المصدر نفسه.

(٦). ينظر: النحو الوافي :٧٩٦-٧٩٩ ، وشذا العرف في فن الصرف :١٢٠.

١-أن يكون حرف العلة "الواو أو الياء "عيناً متحركة للفعل.

٢-أن يكون حرف العلة عيناً متحركة في اسم يشبه المضارع في وزنه فقط من دون زيادته ، أو في زيادته دون وزنه.

٣-أن يكون حرف العلة عيناً متحركة في مصدر معتل العين بشرط أن يكون فعله على وزن أفعل أو استفعل.

٤-أن يكون حرف العلة المتحرك عيناً في صيغة مفعول.

وقد تنبهنا إلى المصطلح فهناك إعلال بالتسكين ، وإعلال بالنقل فيكون التسكين ناشئاً عن حذف حركة صوت العلة وطرحها ، أو ناشئاً عن نقل حركة صوت العلة إلى الساكن قبله ، فهو ذو شقين: الأول منهما طرح للحركة فقط بعيداً عن صوت العلة الواو والياء ، وهو ما يعرف بالتسكين ، والثاني هو نقل للحركة عن أحد أصوات العلة الواو أو الياء إلى الصامت غير المتحرك قبله وهو ما يعرف بالإعلال بالنقل، ولذا يمكن القول أن كل إعلال بالنقل هو إعلال بالتسكين ، ولا يمكن أن يعكس: إذ الإعلال بالتسكين هو طرح لحركة صوت العلة ودفعها إلى خارج الكلمة بغية التخفيف ، بينما الإعلال بالنقل هو تسكين لصوت العلة الذي يحمل الحركة ، بعد نقلها إلى صوت آخر صامت مجاور له .

الحالة الأولى: أن يكون حرف العلة "الواو أو الياء " عيناً متحركة للفعل مثل: قال، يَقُوْلُ ، قلت ، ويَبْيِعُ ويَخَافُ غيرها. قال الشاعر [1]:

كان سمير هازئاً من اسمه الصريح
فاضطر كي يهرب من مقصلة الأسماء
أن يتخذ الألقاب عنوانا ليستريح
كان يَقُوْلُ مازحا بعد اسمه ... الشيخ

الشاهد في "يَقُوْلُ" وأصلها" يَقْوُلُ" على وزن يَفْعُلُ فصارت الحركة فوق الحركة الطويلة الألف لتوالي حركتين في مقطع واحد /ي ـَـ قْ/ ـً ـُـ/ل ـُ / فحصل حذف الألف، ومد صوت الضمة القصير ليصبح صوت مد طويل وهو الواو فتصبح / ي ـَ/ ق ـُ /ل ـُ / أي تصبح /ي ـَ/ ق ـُـُ/ ل ـُ . والهدف من الإعلال بالنقل والتسكين هو حدوث الإنسجام

([1]). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) : ٨٦ ، وديوان " الذبح شوقاً": ٩٣.

الصوتي في الحركات ؛لأنَّ الحركة المنقولة التي تسبق الواو من جنسها لذلك لا تقلب بل تبقى كما هي لذلك حصل بينهما انسجام وتقارب أدى إلى خفة في النطق وسهولة في الاستعمال.

وأما إذا لم يتجانس الصائت القصير المنقول مع نصف الصائت فيقلب إلى صوت آخر يجانس الصائت القصير للتغاير بينهما وعدم الإنسجام فيحصل إعلال بالقلب مضافاً إليه الإعلال بالنقل والتسكين فيحصل بقلبه تجانس وانسجام ، قال سعد علي مهدي[١] :

لا تخافي

يا ربيع العمر من بعد الجفاف

وعروساً سئم البحر جلوسي عندهُ ليلاً

فأهداها إلي الموج تختالُ بإكليل الزفاف

الشاهد في "تَخَاف" أصلها " تَخْوَفَ" بعد نقل حرك الواو وهي الصائت القصير الفتح إلى الحرف الصحيح الساكن ، وهو صوت الخاء ، وهو إعلال بالنقل ، فتصبح "تَخَوْفَ" ، وقد حدث عدم تجانس بين الصائت القصير، ونصف الصامت، ومن أجل حصول انسجام صوتي بينهما نقوم بقلب الواو ألفاً لتحركها في الأصل ، وانفتاح ما قبلها في كلمة واحدة وهو إعلال بالقلب ؛ لأن الواو لم تجانس الحركة المنقولة قبلها لذلك نقلب نصف الصامت وهو الواو إلى حرف يجانس حركة الصائت وهي الفتحة فتقلب إلى الألف فأصبح الفعل تخاف [٢]، وهنالك علة صوتية ثانية هو التخلص من مزدوج هابط إلى صائت طويل.

وتبين في المثالين السابقين أنه قد حدث في "يقول" إعلال بالنقل أولاً ، وفي "تخاف" إعلال بالقلب ثانياً للحصول على بنية منسجمة وسهلة في النطق ، وأن الضابط هو الصائت الأصلي للواو والياء ، فإن كان هذا الصائت الذي تم نقله إلى الصحيح الساكن قبلهما مجانساً لهما، أي كان ضمة مع الواو وكسرة مع الياء، فإنهما تبقيان بعد نقل الضمة والكسرة بعدهما إلى الصحيح الساكن قبلهما، أما إذا كانت الواو والياء متلوتين بفتحة ، فإنه

---

(١). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) :٦٦ ، وينظر: ديوان " الذبح شوقاً": ٨٠.

(٢). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :٨٣-٨٤، والنحو الوافي :٧٩٤/٤، وينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٨٨.

بعد نقل الفتحة إلى الصحيح الساكن الذي قبلهما وجب قلبهما ألفاً لتتناسب مع الفتحة كما في تخاف[١].

وقد علل الدرس الصوتي الحديث أنَّ ما ذُكِرَ من إعلال على أنه إعلال بالحذف لا إعلال بالنقل فالأمثلة في "يقول" ، "وتخاف" تشكل فيها مزدوج صاعد ومعنى "المزدوج الصاعد: وهو تتابع صائت ونصف صائت في مقطع واحد، فإذا تقدم الصائت سمي المزدوج هابطاً، كالفتحة والياء في ليت: "ل ـَـ يْ /ت ـَـ " وإذا تأخر الصائت سمي المزدوج صاعداً كالياء والفتحة في يَكْتُبُ:" ي ـَـ ك / ت ـُـ /ب ـُـ" "[٢]، وفي ذلك ثقل يمكن التخلص منه عن طريق حذف الواو أو الياء، وإطالة الصائت القصير الذي يشكل قمة المقطع ، ثم أُطيلت الضمة في يَقْوُلُ فأصبحت يَقُولُ ، وأُطيلت الفتحة في تخوف فأصبحت تخاف، وأن الغرض من الإعلال هو التخلص من الثقل واستحصال الخفة في النطق والإنسجام الصوتي[٣].

ويمكن أن نفسر هذا النوع من الإعلال بأن قاعدة المزدوج الصاعد قد حذفت تخفيفاً وعوض عنها بإطالة الصوت بالمصوت القصير الذي كان يشكل قمة المقطع المزدوج وأعيد تشكيل مقاطع الكلمة في ضوء ذلك إذ جعلت القاعدة الثانية للمقطع الطويل المغلق السابق للمزدوج قاعدة للمقطع الطويل المفتوح الجديد.

الحالة الثانية : أن يكون حرف العلة عيناً متحركة في إسم يشبه المضارع في وزنه فقط من دون زيادته ، أو في زيادته من دون وزنه ، بشرط أن يكون الفعل الأجوف على وزن أفعل أو استفعل: نحو أقام واستقام، فأصلهما أقوم ، واستقوم ، وبالتالي يكون مصدرهما: أقوام واستقوام ، تنتقل فتحة الواو إلى الصحيح الساكن قبلهما ثم تقلب ألفاً لانفتاح ما قبلها، فيجتمع ألفان يتعذر النطق بهما ، لذا تحذف الألف الثانية منهما ، ويمكن التعويض عن الألف المحذوفة بتاء التأنيث فتصبح إقامة واستقامة [٤]، قال الشاعر [٥]:

كأنك في مسار الليل ضوءٌ توهج كلما زاد استقامة

---

(١). ينظر: النحو الوافي :٧٩٥/٤.
(٢). أبحاث في أصوات العربية :٨.
(٣). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٨٨.
(٤).ينظر: الوجيز في علم التصريف :٦٠.
(٥). ديوان(الذبح شوقاً) : ٤٨ ، وينظر: ديوان" شرر الرماد": ٣٩.

وهو أن يكون حرف العلة عيناً متحركة في مصدر معتل العين بشرط أن يكون فعله على وزن أفعل أو استفعل. كما في البيت السابق و "استقامة" الماضي منها "قام" وأصلها "قَوَمَ" على وزن فَعَلَ تحركت الواو وانفتح ما قبلها تقلب ألفاً فتصبح قام ، والمضارع يقوم أصله "ي ـــَ قْ /وـــُـــ م " بعد نقل حركة الواو إلى الصحيح الساكن الذي قبلها فتصبح "يَقُوْم" والمصدر منه " إِقْوَام" وبعد نقل حركة الواو" إقَوْام" تقلب الواو إلى الف لعدم تجانسها للحركة التي تسبقها ولأنها متحركة باعتبار الأصل وانفتاح ما قبلها فتصبح" إقَ ا ام" فاجتمع لدينا ألفان ساكنان ، ولا يجتمع ساكنان في العربية ونحذف أحدهما والصحيح نحذف الثانية لقربها من الطرف ، ويعوض عنها بالتاء فتصبح "إقامة" [1]، وبالتحليل الصوتي: إقوام ـــــــــ إقامة ،" ء ـــِـــ ق / وـــَـــ + ـــًـــ / م ـــَـــ "، تنقل حركة الواو إلى القاف فيلتقي ساكنان ، ويحذف على أثره الواو ويعوض عنها بالتاء فتصبح:" ء ـــِـ /ق ـــًـــ/ م ـــَـــ ـــة" والسبب هو سقوط قاعدة المقطع الثاني "و" ويشكل المصوت الطويل مع القاعدة الثانية للمقطع الأول "ق" مقطعاً طويلاً مفتوحاً وبذلك يعاد تشكيل المصدر كالآتي: ء ـــِـــ / ق ـــًـــ / م ـــَـــ + ـــــة

الحالة الرابعة: أن يكون حرف العلة المتحرك عيناً في صيغة مفعول ، ويجب بعد النقل في ذوات الواو حذف إحدى الواوين وتحذف الثانية لقربها من الطرف في صيغة مبيوع ومقوول ومصوون وغيرها [2].

(1). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :٩١-٩٢.

(2). ينظر: المصدر نفسه.

ت- الإعلال بالحذف: والمقصود به هو "حذف أصوات العلة " الألف الواو والياء " ملحقاً بها الهمزة ، وهذا الحذف يكون ناتجاً عن وجودها ضمن منظومة معينة تسبب الثقل، والجهد العضلي أثناء النطق بها؛ لذلك تحذف حتى يتم التخلص من هذا الثقل ، ويتحقق الإنسجام الصوتي بين صوامت الصيغة الصرفية وصوائتها" [١].

ومثال على ذلك: "الفعل المعتل الأول بالواو عند صياغة المضارع منه والأمر والمصدر، فإن واوه تحذف مثل: وَعَدَ تصبح "يَعِدُ – عِدْ – عِدَة" والأصل فيما ذكر :"يوْعِد – أوْعِد – وعِدَة"، حصل فيها حذف الواو لوجود الثقل في أثناء النطق بها وصولاً إلى التخفيف الذي يحقق الإنسجام الصوتي لبنية الكلمات السابقة" [٢].

وتخصيص هذا النوع من الإعلال بأصوات العلة والهمزة بالحذف دون غيره راجع إلى كثرة الاستعمال [٣]، ويقوم هذا الحذف على أساس قانون التردد النسبي، إذ أن الكلمات التي يكثر ترديدها يومياً تتحمل تأثيرات صوتية أكثر من الكلمات النادرة في الاستعمال [٤]، وعليه فالبنى الصوتية الأكثر حضوراً وتردداً في الكلام تكون عرضة لظواهر لغوية نسميها أحياناً إبدالاً، وحيناً آخر إدغاماً، وقد تتعرض للسقط في الكلام [٥].

ويرى د. عادل نذير أن أصوات المد وأبعاضها الأكثر حضوراً في التعاملات الصوتية على مستوى الصوائت ، أو على مستوى الصوامت ، ولاسيما أن الكلام لا يعرى منها في مختلف أقسامه حرفاً ، وفعلاً ، وإسماً فهي الأكثر حضوراً وتردداً، فلا غرابة في أن تكون أصوات العلة أكثر الأصوات عرضة للحذف [٦].

وبما أننا قد اعتمدنا في التحليل الصوتي لظواهر الإنسجام الصوتي المتمثلة بالإعلال بالقلب والنقل والحذف على أسس مقطعية.

---

(١). أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :١٠٦.

(٢). الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٣٠.

(٣). ينظر: المصدر نفسه.

(٤). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٣٢٢.

(٥). ينظر: الأصوات اللغوية :٢٢٤.

(٦). ينظر: التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث :٣٢٦-٣٢٧.

فإنه يمكننا تقسيم هذا النوع من الإعلال على ثلاثة أقسام هي[1]:

أولاً: حذف الهمزة .

ثانيا: حذف نصف الحركة .

ثالثا: تقصير الحركة الطويلة .

ونبين هذه الحالات:

أولاً: حذف الهمزة: من المواضع التي تحذف فيها:

١- الفعل المضارع الذي على وزن "أَفْعِل"، أو الفعل الماضي الذي على وزن "أَفْعَلَ " المزيد أوله همزة فإنّ الهمزة تحذف في مضارعه نحو "أَكْرَمَ " ومضارعه " أُكْرِمُ"، والأصل فيه " أُؤَكْرِم" حذفت الهمزة الثانية حتى لا يجتمع فيه همزتان [٢]، وكان حذف الهمزة الثانية أولى؛ لأن الأولى دخلت لمعنى، والثانية لم تدخل لمعنى، فلهذا كان حذف الثانية ثم حذف الهمزة من "تكرم، ويكرم ،وتكرم "،حملاً على "أُكرم"، لئلا تختلف تصاريف الكلمة ويجري الباب على وتيرة واحدة [٣]، وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [٤]:

الحمدُ كل الحمد

لله الذي أهداك لي

وطناً... بنكهة برتقال

لاشك أن الخالق الوهاب

أكرمني بحبك جنة

واختصني بالفضل من دون الرجال

فلفظة "أكرمني" حدث فيها حذف الهمزة لتوالي الأمثال ، إذ كره العرب توالي همزتين، فالهمزة وحدها فيها ثقل فكيف باجتماع همزتين؟ لأن الهمزة بحسب طبيعة نطقها من أصعب الأصوات إخراجاً؛ بسبب ما يتطلب نطقها من جهد عضلي يسببه شد الوترين الصوتيين وانطباقهما على بعضهما بإحكام إلى جانب الاحتقان ، والتوتر الناشئ عن قطع النفس فترة

---

(١). ينظر: سر صناعة الإعراب :٣٨٥/١.

(٢). ينظر: الوجيز في علم التصريف : ٣٧.

(٣). ينظر: المصدر نفسه.

(٤). ديوان (الذبح شوقاً) :٤٧.

من الزمن إلى جانب ضغط الرئتين على الهواء ، ثم الانفتاح السريع للأوتار الصوتية ، فما بالكم بهمزة أخرى تتبعها لا يفصل بينهما صائت قصير هو الضمة [1] .

فهذا التتابع المستثقل في بنية الكلمة أدى إلى حذفه طلباً للخفة ، وايثاراً للسهولة في النطق وسعياً للإنسجام الصوتي ؛ والسبب الرئيس الذي لأجله حذفت الهمزة الثانية ، ولم تحذف الأولى ؛لأنها جاءت لمعنى المضارعة ، ثم حذفت الهمزة مع بقية الصوامت الدالة على المضارعة " الياء، والتاء، والنون" على الرغم من أنه قد انتفى توالي المثلين ، إلا أن حذف الهمزة مع بقية صوامت المضارعة كان قياساً على المضارع المبدوء بالهمزة [2] .

ويرى د. عادل نذير أن السبب في حذف الهمزة يعود إلى [3]:

أ – الثقل، إذ الهمزة ثقيلة بطبيعة أدائها، فكيف باجتماع همزتين؟

ب – كثرة حضورها في التعاملات الصوتية بسبب الاستعمال مما عرضها للحذف.

ج – إذا كان مسوغاً لنا حذف الهمزة وهي أصل في بنية الكلمة كما في "يأكل" وترأى والحذف هنا أولى لأنه زيادة.

د– وجود ما يعوض عن ذهاب الهمزة فإذا حذفنا الثانية فإن الأولى شاهدة على ما ذهب في الفعل المزيد.

ومن خلال الكتابة الصوتية للكلمة أُ ؤَ كْرِمُ = أ ـــُــ / أ ـــَـــ كْ /ر ـــِـ / م ـــُــ "، وأُكْرِمُ = أ ـــُــ ك / رـــِـ /م ـــُــ " ، نلاحظ أن حذف الهمزة مع صائتها يؤدي إلى التقليل من عدد المقاطع وبذلك يتحول من أربعة مقاطع إلى ثلاثة مقاطع ؛ لأنه مقطع متوسط مغلق "ص ح ص " وهي زائدة فضلاً عن كونها مستثقلة ، وقد ترتب على ذلك إعادة ترتيب التشكيل المقطعي وقد أصبح المقطع الأول وهو مقطع قصير أصبح مقطعاً متوسطاً مغلقاً وذلك لتحقيق الإنسجام الصوتي .

---

(1). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٣١، و ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القران الكريم :١٠٦.

(2). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القران الكريم : ١٠٧.

(3). ينظر: التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث :٣٣٩.

٢- تحذف الهمزة من الفعل المهموز العين: وهو يحدث في " رأى" والمضارع منه "أرى ، يرى ، وترى " وقد حذفت الهمزة للتخفيف [١] . وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي قائلاً[٢]:

فامنحيني فرصة أخرى قليلة

علَّ " شمشون" يرى صدق "دليله"

علَّ عينيك ترى في مبسمي

صورة شفافة للألم

وقد حذفت الهمزة طلباً للتخفيف [٣]، والمضارع من "رأى" على الأصل " يرأي" على وزن "يفعل" إذ نقلت حركة الهمزة إلى الصوت الصامت الذي قبلها؛ لأنَّ الهمزة تشبه أصوات العلة من حيث قبولها التغيير، فحذفت الهمزة للتخفيف بسبب كثرة الاستعمال ، فقلبت الياء ألفاً لتحركها وانفتاح ما قبلها فأصبح الفعل "يرى" بوزن "يفل" وان العرب استغنت بـ" يرى" عن " يرأى" حتى رفض استعمال الأصل والرجوع اليه [٤] .

ولكن عند كتابة الكلمة صوتياً نلاحظ انه قد حذفت الهمزة ونقل فتحتها إلى الراء كما أن التركيب المقطعي للكلمة قد تغير أَرْأَى = " أ ـَــــ رْ/أ ـَـ ـَـ " ، أرى= "أ ـَـ /ر ـَـ ـَـ " فقد تحول المقطع الأول من مقطع متوسط مغلق إلى مقطع قصير مفتوح .

ثانياً- حذف نصف الحركة الواو: كل فعل كان على وزن "فَعَلَ – يَفْعِلُ" وفاؤه واواً، فإنها تحذف في المضارع نحو: وَعَدَ يَعِدُ والأصل فيها "يَوْعِدُ" ،إلا أَنَّهُ قد حذفت الواو لوقوعها بين ياء وكسرة [٥]، الذي سوغ حذف الواو هو سكونها بأنها واقعة بين الياء والكسرة ، فلو تغير شيء من هذه المنظومة فإنها لا تحذف ، وقد ذكر إبن جني أنه لو انفتح ما بعد الواو فإنها لا تحذف فنقول: يُوعَد [٦]، وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [٧]:

(١). ينظر: التصريف الملوكي :٤٧.

(٢). ديوان (شرر الرماد) :٩ ، وينظر: ديوان" الذبح شوقاً: ١٢٣.

(٣). ينظر: نزهة الطرف في علم الصرف :٣٠.

(٤). ينظر: التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث :٣٤٠.

(٥). ينظر: التصريف الملوكي :٤٤، والوجيز في علم التصريف :٣٧.

(٦). ينظر: التصريف الملوكي : ٤٤.

(٧). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) : ٥٦ ، ٤٢.

لم يعد في القلب ما يخفى على عينيك

لكني سعيد

بعد أن أدركت فحوى الامتحان

والشاهد فيه "يَعِدُ" ويرى د. عادل نذير أن البنية العربية قائمة على التناسق والإنسجام، وتأبى الثقل، وأن الحذف لا يكون إلا أن يقع الواو "نصف حركة" بين ياء مفتوحة وكسرة ظاهرة ، وهنا حصل عدم تناسب ، وانسجام أدى إلى حذف نصف الحركة، ولم تكن الكسرة بعد الياء لصحت يُوعِد ، وحذف الواو جاء بناءً على أن الواو أثقل من غيرها من أصوات العلة كالياء مثلاً [1].

وترى د. فدوى محمد حسان أن ما ذكره علماء اللغة من تفسير حذف الواو في الفعل المضارع المثال هو تفسير منطقي؛ لأن الواو من الأصوات الشفوية التي تخرج من مقدم الفم ، بينما الياء صوت غاري يخرج من مؤخر الفم تقريباً ، والكسرة من الصوائت الأمامية التي يرتفع مقدم اللسان في أثناء النطق بها إلى أقصى درجة ، فكان من الصعب على اللسان النطق بتلك المتنافرات ، لذا حذفت الواو [2].

ويرى د. عبد القادر عبد الجليل أن الأصح أن "وعد" إذا دخلت عليها ياء المضارعة تتوالى فيه " ثلاثة " مقاطع صوتية قصيرة تبين عدم التجانس الصوتي ، إذ تتدخل المماثلة الصوتية لفض هذا النزاع عن طريق تقليل عدد المقاطع الصوتية [3].

ونلاحظ أنه من خلال الكتابة الصوتية يَوْعِدُ = "ي ـَـ وْ/ ع ـِـ / د ـُـ"، يَعِدُ = ي ـَـ /ع ـِـ / د ـُـ " نلاحظ أنَّ المقطع الأول "يَوْ" هو مقطع متوسط مغلق ص ح ص وهو مقطع ثقيل عند النطق به فهو مكون من "نصف حركة + حركة + نصف حركة " ولتسهيل النطق عمد إلى التخلص من نهاية المقطع لأن نهاية المقطع غالباً ما تكون معرضة إلى الحذف والتغيير وبعد الحذف أصبح المقطع قصيراً.

---

(1). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٣٣.

(2). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :١١٢.

(3). ينظر: علم الصرف الصوتي :٤١٤.

ثالثاً- تقصير الحركة الطويلة: عندما يسند الفعل الماضي الأجوف إلى ضمائر الرفع المتحركة تحذف هذه الألف من الفعل الأجوف عند الإسناد فنقول قلت وبعت وغيرها [1]. وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي قائلاً [2].

فقلت اعذريني عن رثاء حبيبتي وإني به الأولى ولي منه واجب

الشاهد فيه "قُلْتُ" والأصل قَوَلْتُ على وزن فَعَلْت وعند كتابتها صوتياً " ق ـَـ / وـَـ ل /ت ـُـ" " إذا اتصل ضمير المتكلم والمخاطب المرفوع نحو فعلتُ وفعلتَ وأخواتها تقول قلت وبعت وقلنا وبعنا أعني فَعَلَ يَفْعُلُ وفَعَلَ يَفْعِلُ مثل قال يقول وباع يبيع ينتقل عند اتصال هذه الضمائر من مثال الى مثال فإذا كانت العين واواً نقل من فَعَلَ إلى فَعُلَ نحو قلت وقلنا وكان الأصل قَوَلْتُ فنقل إلى قَوُلْتُ ثم نقلت حركة الضمة من الواو إلى القاف وسقطت الواو لإلتقاء الساكنين فبقي قُلْتُ "[3]. نلاحظ أن هنالك خطأ في صياغة القاعدة الصرفية التي وضعها علماء الصرف ، وهي أنه متى ما تحركت الواو أو الياء وانفتح ما قبلها قلبت ألفاً [4]، وهذا الشرط يتوافر في الصيغة التي ذكروها وهي "قَوَلْتُ" وفي الصيغة الجديدة أيضاً "قَوُلْتُ" لماذا لم تطبق القاعدة الصرفية في الصيغتين؟

نفهم من القاعدة الصرفية السابقة أنه لا يوجد داع لهذا التدافع الذي حصل بين حركة العين والفاء وأدى إلى إسقاط حركة الفاء واستقرار الحركة المجانسة للصوت الشاغل للعين عن طريق الاعلال بالنقل أي نقل الحركة ، أليس الأفضل لهم هو القياس على الأصل أي أصل الصيغة أي" قَوُلَ" فَعُلَ ـــــ قال فَعَلَ ـــــ بعد الإسناد ـــــ قُلْتُ فُلْتُ وبذلك يكون القياس على الأصل في الحركة أي قَوُلْتُ "ق ـَـ / و ـُـ ل / ت ـُـ" ونلاحظ من خلال الكتابة الصوتية أن الإعلال قد غير من الهيكل المقطعي فقد كان الفعل على الأصل يتشكل من ثلاثة مقاطع "قصير مفتوح + طويل مغلق + قصير مفتوح" وبعد إسقاط القاعدة الأولى للمقطع الثاني "و" وإلقاء المصوت على قاعدة المقطع الأول" ق" وبعد اسقاط المصوت فقد

([1]). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية : ٨٤، ونزهة الطرف في علم الصرف :٢٨.

([2]). ديوان (شرر الرماد) :٦٧.

([3]). نزهة الطرف في علم الصرف : ٢٨.

([4]). ينظر: شذا العرف في فن الصرف: ١١٧.

أعيد التشكيل المقطعي للفعل المسند فيصبح "قُلْتُ" فيتكون من مقطعين "مقطع متوسط مغلق + مقطع قصير".

وقد ذكر سيبويه ذلك ، قائلاً :"وأما قُلْتُ فأصلها فَعُلْتُ معتلة من فَعَلتُ ، وإنما حولت إلى فَعُلْتُ ليغيروا حركة الفاء عن حالها لو لم تعتل فلو لم يحولوها وجعلوها تعتل من قولت لكانت الفاء إذا هي إلقي عليها حركة العين غير متغيرة عن حالها لو لم تعتل ، فلذلك حولوها إلى فَعُلْتُ

فجعلت معتلة منها ، وكانت "فَعُلت" أولى بـ "فعلت" من الواو من "فعلت" ؛ لأنهم جعلوها معتلة محولة الحركة جعلوا ما حركته منه أولى به ، كما أن يغزو حيث اعتل لزمه "يَفْعُل" وجعل حركة ما قبل الواو من الواو، فكذلك جعلت حركة هذا الحرف منه" [1]. إنَّ الذي نفهمه من كلام سيبويه أن الصيغة الأصلية ، وهي فَعَلْتُ لكن هذه الصيغة لم تكن قادرة على تحقيق الإنسجام الصوتي للإعلال فعدل عنها وتحويلها إلى صيغة فَعُلْتُ لتحريك الفاء بصوت يجانس العين وهو الواو بالضمة بالقياس على يغزو.

ويرى د. فوزي الشايب أن إلحاق الضمائر المتصلة بالفعل سوف تتشكل سياقات صوتية مرفوضة عبارة عن مقطع مديد مغلق ص ح ح ص وهذه المقاطع مرفوضة ،ولذلك عمد إلى تقصير الحركة عن طريق تقصير القاعدة ونقل القمة بعد قلبها الى حركة تجانس العين وهي الواو بالضمة وبذلك ستكون حركة طويلة ص ح ح فعمد إلى تقصير القاعدة وليس الحذف كما قال علماء الصرف [2].

وعند تطبيق التقصير الحركي في الإعلال على يَغْزُوُ وعند الكتابة الصوتية :"ي ـَـ غْ/ زـُـ / و ـُـ /. ـُ" وقمة المقطع الأخير مفتوحةً وهو مزدوج صاعد وقد أدى ذلك إلى إدغام واتحاد صائت المقطع الأخير وهو الضمة مع قمة المقطع الثاني وهو الضمة في الزاي " ز ـُـ " لتكون قمته صائتاً طويلاً لتصبح :"ي ـَ غْ/زـُـُ و " بحذف قاعدة المزدوج تم حذف المزدوج الصاعد"و ـُـ" مع إطالة المصوت القصير/ ـــُ/ قمة المقطع الثاني/ ز ـــُ/ = / زـُـُـ/ أي سقط الإزدواج المقطعي نتيجة الصعوبة المقطعية وذلك

([1]). الكتاب :٣٤٠/٤.

([2]). ينظر: تأملات في بعض ظواهر الحذف الصرفي :٥٩.

بتقصير الحركة الطويلة في المقطع الأخير لكي يطول المقطع الذي قبلها على سبيل التعويض [1]. ويمكننا القول لأنه في الاصل صوت مد طويل الواو.

(1). ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية:٨٤.

٢- الإبدال: عُرِّفَ الإبدال تعريفاً شمل تعريف الإعلال معه فهو لا يعدو إقامة صوت مقام صوت آخر ومصداق ذلك تعريف ابن يعيش هو "أن تقيم حرفاً مقام حرف إما ضرورة ، وإما صنعة واستحساناً" [١].

ويرى د. ظافر الجياشي أنه يمكن أن نستنتج من هذا التعريف أمور عدة [٢]:

١- معرفة العلة الصوتية من الإبدال.
٢- بيان الهدف والسبب الحقيقي من الإبدال عندما يوجد ثقل يشق على اللسان النطق به فيتم إبدال مركز الثقل كي نحصل على بنية صوتية منسجمة وسهلة في الاستعمال والنطق.
٣- الاستحسان، ويعني إمكان النطق بالكلمة على الصورة التي هي عليها قبل الإبدال أو في الصيغة الجديدة التي تم فيها الإبدال، وهذه الأمور تكشف عن الذوق العربي في بناء الكلمة.

وقد حدد إبن جني أصوات الإبدال ، قائلاً:" حروف البدل من غير إدغام أحد عشر حرفاً ، منها من حروف الزيادة ثمانية، وهي: الألف ، والواو، والياء ، والهمزة ، والنون ، والميم ، والتاء والهاء؛ وثلاثة من غيرها ، هي: الطاء ، والدال ، والجيم" [٣]، ووصل بعضهم بهذه الأصوات إلى اثني عشر صوتاً، ومنهم من جعلها أربعة عشر صوتاً ، وهناك من عدّها تسعة أصوات تجمع في " هدأت موطيا" [٤].

أما المحدثون فيعرفون الإبدال بأنه :"حذف حرف ووضع آخر في مكانه، بحيث يختفي الأول ويحل في موضعه غيره، سواء أكان الحرفان من أحرف العلة أم كانا صحيحين، أم مختلفين. فهو أعم من القلب ؛ لأنه يشمل القلب وغيره "[٥].

---

(١). شرح المفصل :٧/١٠.
(٢). ينظر: الإنسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٢٣٦.
(٣). التصريف الملوكي :١٧.
(٤). ينظر: شذا العرف في فن الصرف :١٠٩.
(٥). ينظر: النحو الوافي : ٧٥٧/٤.

" واختلط مصطلح الإبدال بالإعلال والقلب، فكل منهما يحل محل الآخر ليدل على إبدال حرف مكان حرف آخر، سواء أحصل ذلك بين الحروف الصحاح نفسها ، أو بين الحروف الصحاح وحروف العلة ، أم العكس ، أم بين حروف العلة نفسها "[1].

ويجدر بنا التفريق بين نوعين من الإبدال هما [2]:"

١-الإبدال المطرد: وهو القياسي ، أي الإبدال الذي يخضع لقواعد صرفية محكمة، ولاسيما في صيغتي " افتعل، والافتعال"، وما يحذف للتاء فيهما إذا ما جاورت أصواتاً من أصوات العلة ، وأصوات الإطباق.

٢- الإبدال غير المطرد: وهو السماعي، أو اللغوي الذي جمعه اللغويون من جميع الألفاظ المتقاربة في أصواتها ذوات المعنى الواحد؛ وعن غائية الإبدال بنوعيه قيل: " إنه ناجم عن الميل إلى التقريب بين الصوتين المتجاورين تيسيراً لعملية النطق ، واقتصاداً في الجهد العضلي، والمفردة بوصفها سلسلة صوتية مسؤولة عن توفير المناخ الصوتي المناسب لعملية الإبدال ، وإغراء المؤدي بإقامته صوتاً مكان صوت آخر طالباً السهولة في النطق، مع الحفاظ على الرباط الصوتي بين الصوت المبدل والصوت المبدل منه، ذلك أن الرباط الصوتي يومئ إلى العلاقة الصوتية المتأتية في ضوء المخرج والصفة " [3].

ونحن نقتصر على الإبدال القياسي الذي يحصل بين المبدل والمبدل منه والاهتمام بالصيغة التي يحصل فيها الإبدال نتيجة الثقل والجهد المبذول أثناء النطق فتبدل بعض الأصوات سعياً للخفة والإنسجام الصوتي فيما بين أصواتها٠ومن أهم مواضع الإبدال هي:

١-إبدال تاء الافتعال طاءً: وما تصرف منها، إذا كانت فاؤه صوتاً من الأصوات المطبقة، والأصوات المطبقة هي: "ص، ض، ط، ظ" نحو: تضطرب ــ تضترب [4].

وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [5].

---

(١). التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث :٣٤٩.

(٢). المصدر نفسه .

(٣). المصدر نفسه .

(٤). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :١٠٧.

(٥). ديوان (الذبح شوقاً) :١٦٦ ، وينظر: ديوان " مازلت أحلم بالندى": ٨٦.

والهواجس حيث تضطرب المشاعر لا تنام
يا أصدقاء الحرف معذرة... فإنَّي
رغم محبرتي المحبة للسلام

الشاهد فيه :"تضطرب" والأصل في " اضطرب"،" اضترب" حدث هذا الإبدال نتيجة التجاور الصوتي إذ اجتمع صوتان يتصف كل منهما بصفة تناقض صفة الآخر، مما يؤدي إلى مشقة وعسر في النطق ؛ لأن تاء الافتعال صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت وهو النظير المرقق لصوت الطاء [1].

والطاء صوت صامت فموي أسناني لثوي إنفجاري شديد مهموس مستعل مفخم مطبق مصمت مقلقل وهو النظير المفخم لصوت التاء [2]، وحصل هنا عدم تجانس بين الأصوات؛ لأن المتكلم يجد عسراً ، في الانتقال من التفخيم إلى الترقيق، فيفخم المرقق ليحدث التناسب والإنسجام الصوتي ، فتبدل تاء الافتعال طاء ؛ توفيراً للجهد وتحقيقاً للإنسجام الصوتي، فضلاً عن ذلك لما بينهما من قرب في المخرج، وتباين في الصفة ، فأبدلت التاء صوتاً مستعلياً من مخرجها وهو الطاء لما يتميز به صوت الإطباق من ميزات صوتية عالية مكنته من أخذ موضع التاء ، فالغاية من الإبدال صوتية كي يتحقق الإنسجام الصوتي في النطق وغاية صرفية لتيسير الابدال في الصيغة ، وعند التحليل الصوتي للمخارج والصفات الصوتية الخاصة بكل صوت استنتجنا ذلك.

وتبدل تاء الافتعال طاء إذا كانت فاؤه صوتاً من الأصوات المطبقة، والأصوات المطبقة هي:"ص، ض، ط، ظ" [3]، أيضا في كلمة "مضطر" ، قال الشاعر [4]:

أحقاً كنت مُضطرا
لأن تمشي بقلب الجرح كي تتحسن الشعرا

الشاهد في كلمة "مضطر" على وزن "مفتعل" وأصلها" مضتر" والضاء صوت صامت فموي أسناني لثوي مجهور شديد انفجاري مستعل مفخم مطبق مصمت مستطيل والنظير المجهور

---

(١). ينظر جدول رقم (١).
(٢). المصدر نفسه.
(٣). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :١٠٧.
(٤). ديوان (شرر الرماد) :٦٣.

لصوت الطاء [١]، تاء الافتعال صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت وهو النظير المرقق لصوت الطاء [٢]. وحصل هنا عدم تجانس بين الأصوات؛ لأن المتكلم يجد عسراً ، في الانتقال من التفخيم إلى الترقيق، فيفخم المرقق ليحدث التناسب والإنسجام الصوتي ، فتبدل تاء الافتعال طاء؛ توفيراً للجهد وتحقيقاً للانسجام الصوتي.

٢- إبدال فاء الافتعال ظاءً: إذا كانت فاء "افتعل" أحد أصوات الإطباق، فتبدل التاء بأحد أصوات الإطباق وهو الظاء كما في اظلم ، قال سعد علي مهدي [٣]:

لا تظلميني في الهوى بقياس أنا ليس مثلي عاشق في الناس

الشاهد في كلمة "تظلميني" والاصل فيها "ظلم" وحين نصوغ "افتعل" من "ظلم" نجد الصيغة في الأصل" اظتلم" وقد اجتمع في هذا المثال صوتان مجهوران ، الأول منهما مجهور مطبق وقد أثر في التاء ؛لأن تاء الافتعال صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت وهو النظير المرقق لصوت الطاء [٤].

فحولها إلى نظيرها المجهور وهو الطاء والطاء صوت صامت فموي أسناني لثوي انفجاري شديد مهموس مستعل مفخم مطبق مصمت مقلقل وهو النظير المفخم لصوت التاء [٥]. فتصبح "اظطلم" وحصل هنا عدم تجانس بين الأصوات؛ لأن المتكلم يجد عسراً ، في الانتقال من التفخيم إلى الترقيق، فيفخم المرقق ليحدث التناسب والإنسجام الصوتي ، فيحصل فيما حصل في الفعل "تضطرب" ، وتبدل الطاء ظاءً وتدغم في الظاء فتصبح "اظَّلم" بالاعتماد على التأثير التقدمي [٦]. أرادوا تجانس الصوت وتشاكله فقلبوا الحرف الثاني إلى الأول فأدغموه فيه ؛لأنه أفضل في المشاكلة والتجانس الصوتي [٧].

---

(١). ينظر: ينظر جدول رقم (١)..

(٢). ينظر: المكان نفسه .

(٣). ديوان(الذبح شوقاً) :٩٦.

(٤). ينظر جدول رقم (١)..

(٥). المكان نفسه :٧٣.

(٦). ينظر: الأصوات اللغوية :١٧٠.

(٧). ينظر: شرح المفصل :١٤٩/١٠، والإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :١٠٨.

٣- إبدال تاء الافتعال دال: إذا كانت فاؤه ذالاً أو دالاً أو زاياً لاستثقال مجيء التاء بعدها [١]. قائلا [٢].

هذا الجنون إذا تكلم وادَّعى   سيقودنا نحو النهاية مسرعاً

الشاهد فيه "ادَّعى" وأصله "ادتعى " قلب التاء دالاً لحصول تنافر، وعدم تجانس صوتي بين التاء المهموس، وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت وهو النظير المهموس لصوت الدال المجهور، وصوت الدال وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي انفجاري شديد مجهور مرقق مقلقل مستفل منفتح مصمت[٣]، مما أدى إلى أن تتحول التاء إلى نظريها المجهور وهو الدال، ليتناسب مع ما يجاوره من الأصوات المجهورة ليزيل الثقل في النطق فأصبح "أددعى" ومن أجل تحقيق التجانس الصوتي حصل إدغام صوت الدال مع الدال وبذلك يحدث انسجام تام.

٤-إبدال فاء بعض الأسماء تاءً: يقع هذا النوع من الإبدال عندما تكون فاء الاسم واواً مضمومة ، فإنها تقلب تاءً نحو: تُراث أصلها وُراث [٤]، قال الشاعر [٥].

يا محنة الوطن المعذب بالتُرَاثِ

وما مضت فيه القرون

يا رحلة الليل التي ظلت تسير بلا عيون

الشاهد فيه "بالتُرَاثِ" وأصله " وُراث" والمسوغ الصوتي لذلك هو الثقل الناتج عن اجتماع الواو مع الضمة في بداية الكلمة وكلاهما من جنس واحد، فأراد العرب التخفيف من هذه الصيغة المستثقلة، ولأجل الإنسجام الصوتي فلم يجدوا غير التاء لتحل محل الواو، وذلك لأنها إن أُبدلت تاءً لن يغير المعنى ولن يحدثا لبساً [٦]. من المآخذ التي تؤخذ على الصرفيين انهم جعلوا هذه الحالة الخاصة إبدالاً، وهو غير صحيح من الناحية الصوتية بسبب أنه

---

(١). ينظر: الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق :١٠٧.

(٢). ديوان (الذبح شوقاً) :١٣.

(٣). ينظر: الفصل الأول : ٧٢.

(٤). ينظر: الكتاب : ٢٣٩/٤.

(٥). ديوان (الذبح شوقاً) :١٠٣.

(٦). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :١٣٦.

لاوجود لتقارب صوتي بين الواو والتاء في المخرج الصوتي إلا أنهما ليسا متباعدين إلى حد كبير، فالواو شفوية، والتاء أسناني لثوي ولا يحق لنا أن نسمي ما حدث في تلك الكلمة إبدالاً، بل هو حذف ثم تعويض [١].

٥-إبدال الواو ميماً: يحدث ذلك في كلمة "فوه" إذ تبدل الواو ميماً في حالة الإفراد، فنقول: فم [٢]،أما في حالة الإضافة فيجوز إبدال الواو ميماً ويجوز عدم الإبدال فنقول: فوك، وفمك [٣]، قال الشاعر [٤]:

خذ ما تشاء من البريق
كي ألتقي من بعد أحلام الهوى
مستهدياً بالهمس من فمك الرقيق

وإبدال الواو ميماً ليس غريباً ، فكلاهما من الأصوات الشفوية، فهما من مخرج واحد.

٦-إبدال الهاء همزة: تبدل الهاء همزة في كلمة "ماء" ـــــ "ماه" أصلها موه ، وقلبت الواو ألفاً، وقلب الهاء همزة [٥]، بدليل تصغيرها على مويه والتصغير كما نعلم يرد الأشياء إلى أصولها- قال الشاعر [٦]:

حاشا لدجلة أن تغير ماءها   أو أن تعكر طعمها بمذاق

وعلة الأبدال هو التقارب في المخرج بين الهمزة والهاء والمخالفة بين الالف والهاء، وجيء بالهمزة لغرض الاقفال المقطعي.

٧-إبدال الياء هاءً: ويحدث ذلك في كلمة "هذه" الأصل فيها "هذي" [٧]، فإسم الإشارة للمذكر "ذا"، وللمؤنث "ذي" [٨]، الذي حدث فيها تقصير الصائت الطويل فأصبح

---

(١). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :١٣٦.
(٢). ينظر: الوجيز في علم التصريف :٥٠.
(٣). ينظر: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها :١١٥/١.
(٤). ديوان (الذبح شوقاً) :٤٥، وينظر: ديوان (شرر الرماد) : ٨.
(٥). ينظر: سر صناعة الإعراب :٩٨/١.
(٦). ديوان (الذبح شوقاً) :٥٨، وينظر: ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :١٥.
(٧). ينظر: شرح المفصل :٤٤/١٠-٤٥.
(٨). ينظر: المصدر نفسه :٤٥/١٠.

كسرة، وتعويضاً عن هذا التقصير أضيفت الهاء إلى "هذِ" لتماثل هاء التنبيه في بداية الكلمة ،وكسرت لتناسب الكسرة التي قبلها [1]،

قال الشاعر [2]:

تناستها لتستلقي سنيناً   على شطآنها هذي الجفون

مما سبق يتضح أن الشاعر سعد علي مهدي ينظم في الإعلال والإبدال عن التوازن في بنية الكلمة كما في " إليك " [3]، لإحداث الإنسجام الصوتي للقصيدة كلاً واحداً ولذلك اقتصرنا على الأمثلة القليلة لتكرارها عند الشاعر في شعره ؛لأنها تعبّر عن أمنيات الشاعر التي لم يصرح بها فما زال يكرر تلك الكلمات التي تعبّر عن تلك الأمنيات المكبوتة في داخله، ولكن لغة الشاعر هي التي أبانت هذه الأمنيات فلم يكن اعتباطاً استعماله لها كما في سماء وبناء [4]، ويحدث الإنسجام الصوتي في الكلمة المشتملة على الأصوات والحركات فهي تميل في تطورها إلى تحقيق التوافق والإنسجام الصوتي عن طريق الانتقال الذي يحدث بين الحركات ،او التغيرات التي تصيب المقطع الصوتي أمّا بتطويل المقطع الصوتي أو تقصيره وبذلك يكون أساس القلب صوتي مقطعي كما حدث في كساء وبناء، ويتحقق الإنسجام الصوتي في الإعلال بالنقل والتسكين عن طريق التقليل من المقاطع الصوتية في الكلمة كما في تخوف [5]، ويتحقق الإنسجام الصوتي في الإعلال بالحذف عن طريق تقصير المقطع وتطويله كما في وعد [6]، ويتحقق الانسجام الصوتي في الإبدال عن طريق الإنسجام بين صفات الأصوات ومخارجها في الكلمة الواحدة كما في أضطرب [7].

---

(١). ينظر: أثر الإنسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم :١٣٨.

(٢). ديوان(شرر الرماد):٣٢.

(٣). ينظر: ٢٤من الرسالة.

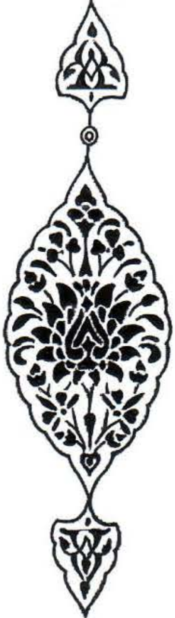
(٤). ينظر: ٣٣-٣٦من الرسالة.

(٥). ينظر: ٣٧-٣٨من الرسالة.

(٦). ينظر:٤٤ من الرسالة.

(٧). ينظر: ٤٩-٥٠من الرسالة.

المبحث الثاني



الإنسجام الصوتي في المخارج والصفات.

١- التجانس الصوتي في المخارج والصفات.

٢- التقارب الصوتي في المخارج والصفات.

٣- التباعد والتباين في المخارج والإتحاد في الصفات.

الإنسجام الصوتي في المخارج والصفات نظرة عامة:

إن الأصوات بعدّها فونيمات يؤثر بعضها في بعضها الآخر، وتتفاعل فيما بينها، فتفقد بعض خواصها التي تُعَرف بها إذا كانت أصوات مؤلفة في المتصل من الكلام ، فتكتسب بذلك خصائص جديدة استجابة للسياق الذي وردت فيه . وفي هذا الشأن قال د. محمود السعران:" إن للأصوات فيما بينها نحواً خاصاً ، إن علاقاتها تحكمها قواعد وأصول معينة ، فنجد أن هذا الصوت ينقلب صوتاً جديداً إذا وقع في سياق صوتي معين ، ونجد أن صوتاً ثالثاً يحذف إذا توافر فيه وفيما يجاوره شروط معينة" [١].

ففي كل لغة ترتبط الأصوات بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً، مكونة بذلك نظاماً متجانساً تتسم عناصر هياكلها فيما بينها [٢].

فمن الأصوات من تتأثر بما يجاورها من الفونيمات تأثراً سريعاً ، مما يؤدي إلى الذوبان في غيره ، وأصوات أخرى منها لا يندمج في غيره بسرعة . قال د. عبد الصبور شاهين: " ومن البيّن أن التأثر قد يكون جزئياً ، بمعنى أن يفقد الصوت صفة من صفاته كالجهر والهمس، ويتحقق الصوت حينئذ ببعض صفاته الأخرى ، وقد يكون كلياً بمعنى أن يفقد الصوت وجوده كله ويصبح صوتاً آخر "[٣].

وتأثير الأصوات بعضها في بعضها الآخر حقيقة لا مراء فيها، إذ تتغير مخارج بعض الأصوات ، أو صفاتها لكي تتفق في المخرج أو الصفة مع الأصوات الأخرى المحيطة بها في الكلام ، فيحدث ذلك نوعاً من التوافق والإنسجام بين الأصوات المتنافرة في المخارج أو في الصفات ، ذلك أن أصوات اللغة تختلف فيما بينها كما تعرف في المخارج، وفي الشدة والرخاوة ،والجهر، والهمس، والتفخيم، والترقيق، وما إلى ذلك ، فإذا التقى في الكلام صوتان من مخرج واحد، أو من مخرجين متقاربين، وكان أحدهما مجهوراً، والآخر مهموساً مثلاً حدث بينهما شد وجذب، كل واحد منهما يحاول أن يجذب الآخر ناحيته ويجعله يتماثل معه في صفاته كلها، أو في بعضها [٤].

---

(١). علم اللغة مقدمة للقارئ العربي :٢٠٠.

(٢). ينظر: اللغة :٦٢.

(٣). أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي :٢٣٢.

(٤). ينظر: التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه :٢٢.

ليس تأثر الأصوات وتأثيرها بعضها في بعضها الآخر إلا لهدف واحد هو تحقيق نوع من الإنسجام الصوتي، والاتساق بين هذه المتجاورات ، وتجسد أيضاً نوعاً من التماثل أو التقارب في الصفات والمخارج ويمكن أن نسمي هذه الدرجة من التأثر بإمكانية التكيفّ والإنسجام الصوتي اللغوي[1] .

والجدير بالذكر أن تأثر الأصوات وتفاعلها فيما بينها عُدَّ أساس التغيرات الصوتية التي وضعها العلماء في شكل قوانين صوتية . فما القانون الصوتي ؟ وكيف يعمل على تحقيق الإنسجام الصوتي ؟

عرف د. رمضان عبد التواب القانون الصوتي بقوله :" علاقة بين حالتين متتابعتين للغة واحدة في وسط اجتماعي معين" [2].

وعرفه فندريس ، قائلاً :"فالقانون الصوتي بوصفه تعبيراً عن تغير وقع في الماضي له صفة الإطلاق، وهذه الصفة نتيجة لانسجام النظام الصوتي واطراد التغيرات" [3].

وزاد في تفصيل القضية وتوضيحها د . رمضان عبد التواب فقال:" فهي ليست قوانين عامة شبيهة بقوانين علم الطبيعة أو الكيمياء ، ولهذا تجد تطوراً صوتياً في إحدى اللهجات ولا نجد له أثراً في لهجة أخرى" [4].

" وعليه فالتطورات الصوتية اللغوية تخضع لمجموعة من القواعد والقوانين التي قسّمها علماء الأصوات إلى قسمين : مطلقة ومقيدة . وكلا القسمين في اللغات عموماً يهدفان إلى غاية واحدة هي تيسير العملية النطقية وتسهيلها عن طريق تهذيب الصيغ، وتشذيبها، وذلك بتخليصها من الشوائب النطقية الناجمة عن بعض الصيغ القالبية، والتراكيب اللغوية التي يترتب عنها تشويه لعملية الأداء الفعلي للكلام فضلاً عن الإجهاد العضلي الناتج عن بعض السياقات الصوتية التي يستثقل تتابعها ، وذلك كتتابع الأصوات المتماثلة ،والمتجانسة والمتقاربة في المخارج المختلفة في الصفات " [5]، قيل في هذا الشأن أيضاً:" ولمّا كان التغير

([1]). ينظر: الأصوات اللغوية :١٦٧.

([2]).التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه :١٤.

([3]). اللغة :٧٢.

([4]). التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه :١٤.

([5]). نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر :٣٧٨.

لا ينحصر في كلمة منعزلة ، بل في آلية النطق نفسها، فإن جميع الكلمات التي تتّبع آلية واحدة في النطق تتغير الصورة نفسها ، هنا مبدأ القوانين اللغوية بأسره ، وهذه القوانين ليست إلا عبارات تلخص هذه العمليات، وإلا قواعد من الارتباط"[1] .

وعليه فالغاية من القوانين الصوتية هي تيسير النطق عن طريق التقريب بين الأصوات بالتخفيف من حدة التنافر بينها ولولاها لأدى النطق بها إلى تعب المتكلم وملل السامع هذه السياقات الصوتية المتتابعة والمستثقلة .

والجدير بنا في هذا المقام ضرورة التفريق بين التغييرات أو التطورات الصوتية المطلقة والمقيدة التي تعتري الأصوات اللغوية.

أما التغيرات الصوتية المطلقة فهي :"تلك التغييرات التي تحدث مع التحول في النظام الصوتي للغة ، بحيث يصير الصوت اللغوي في جميع سياقاته صوتاً آخر" [2]. وهو تغيير تاريخي وهذا النوع من التغير لا يهمنا في بحثنا هذا ، أما التغيرات الصوتية المقيدة فهي" : تلك التغيرات التي تصيب الأصوات من جهة الصلات التي تربط هذه الأصوات بعضها ببعض في كلمة واحدة" [3]، أي هي تغييرات ناجمة عن مجاورة للأصوات في سياقات معينة، وهذا النوع يتميز بسرعة التبدل ومشروط بالتركيب ، أي أن السياق هو حدوده ونطاقه ، وأنه أيضاً تغير طارئ يعتري الأصوات من ناحية الصلة التي تربط الصوت بالآخر في المفردة الواحدة : "فهي لذلك مشروطة بتجمع صوتي معين ، وليست عامة في الصوت في كل ظروفه وسياقاته اللغوية"[4]. وهذا النوع من التغيرات هو مكمن اهتمامنا.

وعليه يمكن القول أن القوانين الصوتية من أنجح الوسائل العاملة على تجميل اللغة، وكذلك تيسير العملية النطقية، وتسهيلها بالتخلص من بعض الصيغ القالبية التي تنتج من بعض السياقات الصوتية التي يشوبها الاستكراه، والاستثقال في المقطع ،أو نتيجة تتابع أصوات متماثلة، أو متجانسة، أو متقاربة في المخارج، والمتنافرة في صفات. فتحقيق

(١). اللغة :٧١.

(٢). التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه :١٨.

(٣). المصدر نفسه : ٢٢.

(٤). المصدر نفسه.

الإنسجام الصوت في المتصل من الكلام هو مكمن هذه القوانين وهي التجانس [1]، والافضل أن نسميه الإنسجام والتجانس الصوتي.

(1). ينظر: دراسات في فقه اللغة:٢١٦.

١- التجانس الصوتي: وهو أن يتفق الحرفان مخرجاً ويختلفان صفة كالدال والطاء [1].

وإن التجانس الصوتي من العلاقات المنطقية المقبولة ، والأمر المهم في التجانس الصوتي هو اتفاق المخرج ، أما اختلاف الصفة فليس بذي بال ؛ لأن المعول في معرفة نوع الصوت ودرجة إيقاعه على العضو الذي خرج منه من بين أعضاء جهاز النطق، وليس على الطريقة أو الكيفية التي تم بها انطلاق هذا الصوت، فالدال والتاء حرفان نطعيان ، كلاهما يخرج من سقف غار الحنك الأعلى المسمى بالنطع فهما إذن متجانسان[2]، فيمكن القول بوجود قانون التجانس الصوتي الذي يعني خروج الصوتين من عضو واحد دون فاصل بين المخارج ،ومن ذلك هو تجانس أصوات الإطباق مع تاء الافتعال المطبقة أو جهرها مع الزاي والدال والذال ، والغرض من وراء مثل هذا التجانس هو تيسير النطق عن طريق تقريب بين التاء ، وهذه الأصوات للتخفيف من حدة التنافر بينها ، وبين هذه الأصوات ، وقد علل ابن جني ذلك ، قائلاً :"إنهم أرادوا تجنيس الصوت، وأن يكون العمل من وجه ، بتقريب حرف من حرف" [3]، وبعد شرحه لخطوات عملية الإطباق قال:" كل ذلك يكون لعمل من وجه ، فهذا يدلك من مذهبهم على أن للتجنيس عندهم تأثيراً قوياً"[4].

والهدف من التجانس الصوتي هو الحفاظ على البنية اللغوية وتسهيل اللفظ ، ولأن التجانس الصوتي يقوم على الاتفاق في المخرج ، والاختلاف في الصفة ، فإن الزمرة الصوتية القائمة على هذا القانون يمكن تشكيلها كما يلي : "ب، م، ف، و " ، "ظ، ذ، ث، د، ض، ط، ت، ز، س، ص " ، "ن ، ل، ر "، "ج، ش "،"ك، ق "،" ع، غ، خ، ح، ه"

وعن طريق قانون المجانسة، أو التقارب الكلي في المخرج بحيث لا يكون بينهما فاصل مع الاختلاف في الصفات ، يمكن استخراج جدول يبين التبدلات الصوتية الناتجة عن هذا الإنسجام والتجانس الصوتي :

---

(١). ينظر: دراسات في فقه اللغة :٢١٦.

(٢). ينظر: المصدر نفسه : ٢١٨.

(٣). المنصف : ٣٢٤/٢ -٣٢٥.

(٤). المصدر نفسه : ٣٢٥/٢.

جدول رقم(٢)

المخارج	التبدلات الصوتية
أقصى الحلق	تبدل الهمزة هاءً .
أقصى الحلق ووسطه	تبدل الهمزة إلى عين وحاء والهاء إلى عين وحاء .
أقصى الحلق وأدناه	تبدل الغين خاءً .
الأصوات الصفيرية	تبدل الزاي صاداً وسيناً وتبدل الصاد سيناً .
الأصوات الشجرية	تبدل الجيم شينا وياءً .
الأصوات النطعية	تبدل الطاء دالاً وتاءً وتبدل الدال تاءً .
الأصوات اللثوية	تبدل الذال ثاءً والظاء ذالاً والضاد ذالاً.
الأصوات اللهوية	تبدل الكاف قافاً .
الأصوات الشفوية	تبدل الواو ميماً وياءً ، وتبدل الفاء ياءً.

١- التجانس الصوتي بين التاء والطاء ، ومن الأمثلة الدالة على قانون التجانس الصوتي في شعر سعد علي مهدي قوله [١]:

هل تطلعت إلى حجم الرزايا...؟

فاهدئي يا قطعة الحلوى...

و يا قيثارة السلوى...

و يا دائمة الشكوى..

الشاهد في كلمة " تطلعت" اجتمع فيها صوتا التاء والطاء دون فاصل بينهما وهما صوتان نطعيان ، أما التاء فهو صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت وهو النظير المرقق لصوت الطاء المفخمة [٢]، والطاء صوت صامت

(١). ديوان (الذبح شوقاً):١٦١.

(٢). ينظر: جدول رقم (١).

فموي أسناني لثوي انفجاري شديد مهموس مستعل مفخم مطبق مصمت مقلقل [1]، فعلى الرغم من أن الصوتين من مخرج واحد إلا أننا لا نحس بالتنافر أو النشاز في نطقهما "فالإطباق كطاقة إضافية يمنح الصوت المطبق قوة نطقية تجعله الأقوى بالنسبة لمقاربه غير المطبق ، ومن ثم يكون من السهل أن يتغلب المطبق عليه ويبسط عليه نفوذه " [2]، فيصير نطقنا للتاء في مثل هذه السياقات يشوبه التفخيم ، وهذا ما أكده سيبويه حين قال :" إن الطاء وهي مطبقة لا تجعل مع التاء تاء خالصة، لأنها أفضل منها بالإطباق"[3]، والأمر نفسه أكده د. أحمد مختار عمر، قائلاً:" أن أصوات الإطباق تمد نفوذها إلى ما يسبقها ويتبعها من أصوات"[4].

٢- التجانس الصوتي بين التاء والدال: قال الشاعر [5]:

ولا شيء يعنيني إذا قال قائل   تمادت به الآثام من لعنة الشعر

الشاهد في كلمة " تمادت" اجتمع فيها صوتا الدال والتاء ، والتاء صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت وهو النظير المهموس لصوت الدال المجهور[6] ، وقد صاحبها نوع من الإجهار نتيجة تآلفها مع الدال ،وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي انفجاري شديد مجهور مرقق مقلقل مستفل منفتح مصمت [7]، فصفة الجهر في الدال بسطت نفوذها على مجاورها المهموس التاء فتأثرت به لذا لا نستشعر ذلك الثقل ، وذلك لما في صوت الدال من جهر وما في صوت التاء من همس . فحسب المجاورة الصوتية تجانس صوت التاء والدال . فصوت الدال بما يحمله من الصفات الصوتية السابقة ، يتكون من الهواء الرئوي الذي يمر بالقصبة الهوائية ثم الحنجرة ، فيتذبذب الوتران الصوتيان وتنقبض فتحة المزمار ، ثم يأخذ طريقه في الحلق والفم ، وعند وصوله إلى مخرج الصوت ينحبس الهواء الذي كان هناك انحباساً تاماً لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا

---

(١). ينظر: جدول رقم (١).

(٢). أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة :٧١.

(٣). الكتاب :٤٤٨/٤.

(٤). دراسة الصوت اللغوي :٣٢٩.

(٥). ديوان (الذبح شوقاً) :٩.

(٦). ينظر :جدول رقم(١).

(٧). المصدر نفسه .

ثم ينفصلان فيخرج الهواء الذي كان محجوراً مخلفاً صوتاً انفجارياً، وأما التاء فلا تختلف عن الدال إلا في الهمس، وذلك أن الهواء الرئوي يمر بالقصبة الهوائية فالحنجرة ، فلا يؤثر في الوترين الصوتيين بالاهتزاز لبعدهما عن بعضهما البعض ، وأما فتحة المزمار فتكون منبسطة ومع الدال تكون منقبضة ، وانخفاض مؤخر اللسان يدل على ترقيق كل من الدال والتاء . قال د.تمام حسان: "وهذا الانخفاض يعطي لحنجرة الرنين شكلاً مغايراً لشكلها في حالة التفخيم[١] "، فهما صوتان يختلفان في صفة الجهر والهمس، وحسب الإنسجام أو التجانس الصوتي أو التقارب الكلي المخرجي بينهما ، وهذا وفقاً لما ذهب إليه القدماء ومنهم إبن الجزري [٢]، وابن جني [٣].

٣- التجانس الصوتي بين الباء والميم: قال الشاعر[٤]:

تباً لهذا الشوق كيف أحالنا ... بالحب مجنونين لم يتورعا

الشاهد في كلمة" بالحب مجنونين" اجتمع صوتا الباء ، والميم ، وهما من مخرج واحد، فالباء صوت صامت فموي شفوي مجهور شديد انفجاري مرقق مستفل منفتح مذلق مقلقل [٥]، والميم صوت صامت أنفي شفوي ثنائي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مستفل منفتح مذلق أغن[٦]، وهو من الأصوات المائعة ما بين الشدة والرخاوة وتواجدهما معاً في سياق لغوي واحد لم يحتج لنطقهما إلى كلفة عضلية وجهد كبير وهذا من سمات اللغة العربية القائمة على انسجام أصواتها ، وتفاعلها فيما بينها وتوزعها على المدرج الصوتي توزعاً عادلاً يؤدي إلى التوازن والإنسجام بين الأصوات [٧].

---

(١). مناهج البحث في اللغة:١٢٢.

(٢). ينظر: النشر في القراءات العشر: ٢٠٢/١.

(٣). ينظر: سر صناعة الإعراب: ٢٢٣/١.

(٤). ديوان (الذبح شوقا) :١٥.

(٥). ينظر :جدول رقم (١).

(٦). المصدر نفسه.

(٧). ينظر: فقه اللغة وخصائص العربية :٢٥٠.

٤- التجانس الصوتي بين النون والراء: قال شاعرنا [١]:

رغم الحصار

والواقع الأميّ يسخر من رؤاك

ومن ظنون الأبجدية

الشاهد في كلمة" من رؤاك" اجتمع صوتا النون والراء وهما من الأصوات المائعة، وقد تجانست النون مع الراء ، فالنون صوت صامت أنفي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستفل منفتح مذلق أغن [٢]، وعند النطق به يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة فينحبس الهواء وينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من المرور عن طريق الأنف ،ويتذبذب معه الوتران الصوتيان [٣]، والراء صوت صامت فموي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستفل مرقق منفتح مذلق مكرر [٤]، وعند النطق به يكون اللسان مسترخياً في طريق الهواء الخارج من الرئتين ،وتتذبذب الأوتار الصوتية [٥]، والاختلاف بينهما يكمن في صفة التكرار التي للراء دون النون.

٥- التجانس الصوتي بين اللام والنون: قال الشاعر[٦]:

أرسلك المدى

كي أنتهي من تيه بحث وانتظار

هل كنت إلا شهقة للعشق أطلقها عبير الجلّنار

الشاهد في كلمة" جلّنار" اجتمع صوتا اللام والنون ،وهما من الأصوات المائعة ، وقد تجانست اللام مع النون ، فاللام صوت فموي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ،أو مائع مرقق مستفل منفتح مذلق جانبي [٧]، وينحرف اللسان عند النطق به ، ويعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة ، بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور

---

(١). ديوان (الذبح شوقاً) : ١١.

(٢). ينظر: جدول رقم(١).

(٣). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات : ١٣٠.

(٤). ينظر: جدول رقم(١).

(٥). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢٩.

(٦). ديوان(الذبح شوقاً) :٤٤.

(٧). ينظر: جدول رقم(١).

الهواء منه ، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به[١] ، أما النون صوت صامت أنفي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستقل منفتح مذلق أغن [٢]، وعند النطق به يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة فينحبس الهواء ،وينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من المرور عن طريق الأنف ، ويتذبذب معه الوتران الصوتيان [٣]، فالاختلاف بينهما في صفة الإنحراف التي للام دون النون.

٦- التجانس الصوتي بين السين والتاء: قال الشاعر [٤]:

وحكاية للشمس بعض همومها　　　أن تستبيح الليل كي يتوجعا

الشاهد في كلمة" تستبيح" اجتمع صوتا السين والتاء ، فإما السين صوت صامت فموي أسناني لثوي رخو احتكاكي مهموس مرقق مستقل منفتح مصمت صفيري[٥]، وعند النطق به يعتمد على طرف اللسان خلف الاسنان العليا مع التقاء طرف اللسان باللثة العليا، مع وجود منفذ ضيق للهواء فيحدث الاحتكاك، ويرفع أقصى الحنك حتى يمنع مرور الهواء من الأنف ولا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق [٦]، وأما التاء صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستقل منفتح مصمت [٧]، وعند النطق بالتاء عند نقطة التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة يقف الهواء وقوفاً تاماً مدة من الزمن، ثم ينفصل اللسان فجأة تاركاً نقطة الإلتقاء فيحدث الصوت الانفجاري ، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به ، فالسين والتاء صوتان مهموسان، فالتاء نطعية، والسين أسلية، وعند تجاورهما لم يحدث تنافراً صوتياً بينهما على الرغم من القرب المخرجي ،ومن الأمثلة السابقة نجد أن الإنسجام أو التجانس الصوتي قد وقع في الأصوات النطعية واللثوية.

---

(١). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢٩.
(٢). ينظر : جدول رقم(١).
(٣). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات : ١٣٠.
(٤). ديوان (الذبح شوقاً) :١٣.
(٥). ينظر : جدول رقم(١).
(٦). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢٠.
(٧). ينظر : جدول رقم(١).

٢- التقارب الصوتي في المخارج والصفات:

كان لعلماء القراءات القرآنية الأثر الفاعل في تحديد مفهوم التقارب، فذكروه في مظاهر لغوية عدة كالإدغام والمماثلة وغيرها ، قال عنه ابن الجزري :"فكم ممن يحسن الحروف مفردة ولا يحسنها مركبة، بحسب ما يجاورها من مجانس ومقارب ، وقوي وضعيف ... وقال : فالهمزة إذا ابَتدأ بها القارئ يلفظ بها سلسة في النطق سهلة في الذوق ، وليحفظ من تغليظ النطق بها نحو :أأنذرتهم فإن كان حرفا مجانساً ،أو مقاربها كان التحفظ بسهولتها أشد، وبترقيقها أوكد نحو اهدنا"[1].

عرَّف أحد المحدثين التقارب قائلاً :" وهو أن يتقارب الصوتان في المخرج ، ويتحدا في الصفات ، كالحاء والهاء ، أو أن يتقارب الصوتان مخرجاً وصفة كاللام والراء ، أو أن يتقارب الصوتان مخرجاً ، ويتباعدا صفة كالدال والسين ، أو أن يتقارب الصوتان صفة ويتباعداً مخرجا كالشين والسين "[2].

وعليه فمفهوم التقارب هو ما كانت مخارجه متقاربة في حدود المخرج الواحد كأقصى الحلق وأدناه ، أو في أقصى الحلق ووسطه ، وهنا قد لوحظ أن التقارب يقع بشكل كبير في الأصوات الحلقية وكذلك في الأصوات الشفوية والشجرية والجوفية.

ويعد التقارب الصوتي قائماً على فكرة التقارب في المخرج والاتحاد في الصفات ، ونجد الكثير من الشواهد التي تعزز هذا القانون تحقيقاً للخفة ، وكذا الحفاظ على سلامة الأبنية اللغوية واتزان أنسجتها ومنها:

١-التقارب الصوتي الجزئي في المخارج بين الحاء والهاء: وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [3]:

جرح هذي الأرض لم يعرف سوى الملح دواء
منذ أن كانت قديماً كربلاء
واسم هذا الوطن المنحوس كرب وبلاء

---

(1). النشر في القراءات العشر :١/٢١٥-٢١٦.

(2). ينظر: دراسات في فقه اللغة : ٢١٦-٢١٧.

(3). ديوان (الذبح شوقاً) :٣٨.

الشاهد في كلمة" جرح هذي "اجتمع الصوتان الحلقيان الحاء والهاء، فالحاء صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي استمراري مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت[١]، ويضيق المجرى الهوائي في الفراغ الحلقي عند النطق به، بحيث يحدث مرور الهواء احتكاكاً، ولا تتذبذب معه الأوتار الصوتية [٢]، والهاء صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي مهموس مستفل منفتح مصمت يتكون بانطباق الوترين العلويين[٣].

٢- التقارب الصوتي الجزئي في المخارج بين الفاء والميم: وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [٤]:

والهواجس حيت تضطرب المشاعر لا تنام

يا أصدقاء الحرف معذرة.... فإني

رغم محبرتي المحبة للسلام

الشاهد في كلمة " الحرف معذرة" اجتمع الصوتان الشفويان الفاء والميم ، وهما من مخرج واحد، فالفاء صوت صامت فموي شفوي أسناني رخو احتكاكي مهموس مستفل منفتح مذلق[٥]، يتم نطق هذا الصوت بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى مع مرور الهواء من خلال الشفة والثنايا ولا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بها [٦]، والميم صوت صامت أنفي شفوي ثنائي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مستفل منفتح مذلق أغن [٧]، وتنطبق الشفتان انطباقاً تاماً عند النطق به ، فيحبس الهواء حبساً تاماً في الفم ، وينخفض الحنك اللين، فيمر الهواء عن طريق الأنف بسبب الضغط ، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به [٨].

---

(١). ينظر :جدول رقم(١).

(٢). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢١.

(٣). ينظر: جدول. رقم(١).

(٤). ديوان(الذبح شوقاً) :١٦٦.

(٥). ينظر : جول رقم (١).

(٦). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١١٨.

(٧). ينظر: جدول رقم (١).

(٨). ينظر: علم اللغة العام /الأصوات :١٣٠.

٣- التقارب الصوتي الجزئي في المخارج بين الياء والجيم: وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي قائلاً [١]:

قد تموتون من الحسرة يا أخوة يوسف

بعدما يجلدكم سوط الندم

منذ أن أودعه الجب إلى قعر الألم

الشاهد في كلمة " يجلدكم" اجتمع الصوتان الياء والجيم ، وهما من الأصوات الشجرية ، فالياء صوت نصف صامت أو نصف صائت أو حركة غاري مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مستفل منفتح مصمت لين[٢]، والجيم صوت صامت فموي لثوي غاري مركب مجهور مزدوج صوت يجمع بين الشدة والرخاوة يبدأ شديداً وينتهي رخواً مرقق مستفل منفتح مصمت مقلقل [٣].

٤-التقارب الصوتي الجزئي في المخارج بين الهمزة والعين: وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [٤]:

أرنو لصحراء عمري كيف أرهقها   وهم السراب الذي ظلت تطارده

الشاهد في كلمة" صحراء عمري" اجتمع الصوتان الحلقيان، وهما الهمزة والعين ، فالهمزة صوت صامت حنجري سفلي شديد انفجاري لا مهموس ولا مجهور مرقق مصمت منفتح مستفل ينتج بانطباق الوترين السفليين[٥]، والعين صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي مجهور مستفل منفتح مصمت مرقق [٦].

---

(١). ديوان (الذبح شوقاً) :٣٩.

(٢). ينظر: جدول رقم(١).

(٣). المصدر نفسه.

(٤). ديوان (الذبح شوقاً) :١٨.

(٥). ينظر: جدول رقم(١).

(٦). المصدر نفسه.

٥- التقارب الصوتي الجزئي في المخارج بين الألف والياء: وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [١]:

فأين سيوفي؟ وأين حروفي؟ وأين صحائف مجدي المؤثل؟

الشاهد في كلمة" أين" اجتمع الصوتان الجوفيان ، فالألف صوت نصف صامت أو نصف صائت أو حركة جوفي مجهور [٢]، والياء صوت لين أو نصف صائت أو غاري مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مستفل منفتح مصمت لين [٣]. ففي هذه الأمثلة وغيرها كان التقارب الصوتي له الأثر الكبير في تحقيق نوع من الإنسجام الصوتي داخل الوحدات اللغوية فجاءت هذه الأصوات سلسة منسجمة سهلة التلفظ سواء أكان تقارباً كلياً أم جزئياً في المخرج.

([١]). ديوان (الذبح شوقاً) :٢٢ .

([٢]). ينظر : جدول رقم (١)

([٣]). المصدر نفسه.

٣- التباعد والتباين الصوتي في المخارج والإتحاد في الصفات :

هو نزعة صوتين متماثلين أو متقاربين إلى التباعد والتباين حتى يخف نطقهما وهو عكس الإدغام[١]، وهو أن يتباعد الحرفان مخرجاً ويتحدا صفة: كالنون والميم أو أن يتباعد الحرفان مخرجاً وصفة : كالميم والضاد [٢].

أما التباعد في المخرج فيكون على حالين: إحداهما خروج الحرفين من عضو واحد ، مع أن بينهما فاصلاً كالهمزة من أقصى الحلق، والخاء من أدناه ، فالفاصل بينهما وسط الحلق ، والثانية: خروج الحرفين من عضوين مختلفين ، كالعين من وسط الحلق ، والجيم من وسط اللسان ، ولم يتشرطوا التقارب في الصفة إلا اتحاد الحرفين في أكثر الصفات ، كالنون والراء ، والحروف التي لم تتحد في أكثر الصفات فهي متباعدة صفة [٣].

ويمكن القول أن التباعد والتباين في المخرج والاتحاد في الصفات يقصد به اشتراك الصوتين في جميع الصفات العامة والخالصة واختلافهما في موضع النطق ، لو اخذنا الصوتين النون والميم ، فهما من الناحية الفسيولوجية متفقان في معظم الصفات ومتباينان في المخرج، فالنون صوت صامت أنفي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستفل منفتح مذلق أغن [٤]، ومخرجه حدد بالتقاء طرف اللسان مع الأسنان العليا مع اللثة ، إلا أنه يتأثر بالأصوات المجاورة له، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بهما ، ولذا يختلف مخرجه باختلاف الأصوات التي بعده أو قبله [٥]، والميم صوت صامت أنفي شفوي ثنائي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مستفل منفتح مذلق أغن [٦]، وتتكون الميم نتيجة انطباق الشفتين انطباقاً تاماً عند النطق ، فيحبس الهواء حبساً تاماً في الفم وينخفض الحنك

---

(١). ينظر: التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث : ٧٢.

(٢). ينظر: دراسات في فقه اللغة : ٢١٧.

(٣). ينظر: المصدر نفسه.

(٤). ينظر : جدول رقم(١).

(٥). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٣٠، ومناهج البحث في اللغة :١٣٤.

(٦). ينظر : جدول رقم (١).

اللين فيمر الهواء الخارج من الرئتين عن طريق الأنف بسبب الضغط ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بالميم[1].

وقد جاء ذلك الإنسجام والتباعد والتباين في المخارج والصفات فيما بين الأصوات الحلقية وهي: "الهمزة، هـ، ع ، ح، خ ،غ" والأصوات الذلقية هي:" ل، ن، ر" [2] ، وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي .

أ- الإنسجام بين العين واللام : قوله [3]:

عذراً إذا أعلنت في ثقة   أنس شطبت الأمر من رأسي

الشاهد في قوله(أعلنت).

ب-الإنسجام بين الخاء واللام: قوله [4]:

ليعيد رمي النار في حطب   قد خلفته الريح يستعير

الشاهد في قوله:(خلفته).

ت-الإنسجام بين الحاء واللام: قوله [5]:

وحقائب شقيت برحلتها   اعادت وملءُ جيوبها ضجر

الشاهد في قوله:(برحلتها).

ث- الإنسجام بين الغين والراء: قوله [6]:

يامن تحاول أن تكون ذكية   إن الذكاء مصيبتي وغروري

الشاهد في قوله :(غروري).

---

(1). ينظر: علم اللغة العام /الأصوات :١٣٠.

(2). ينظر: نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر:٣٩٦.

(3). ديوان(شرر الرماد) : ٦.

(4).المصدر نفسه :١٤.

(5).المصدر نفسه :١١.

(6). المصدر نفسه :٢٠.

ج- الإنسجام بين الهاء والراء: قوله [١]:

واستيئست من مائها سحب   قد أبرقت دهراً.... ولا مطر

الشاهد في قوله:(دهراً)

ح- الإنسجام بين الهاء واللام: قوله [٢]:

هل جئت بعد الهجر تعتذري   أم قد تعبت وهدك السفر

الشاهد في قوله:(هل).

ففي هذه الأبيات اجتمعت المجموعتان الصوتيتان من الأصوات المائعة (ل، ر) فتجانست وانسجمت صوتياً مع(ع ،غ، ح، خ، ه) فضلاً عن سهولة النطق بهما ، وهذا راجع الى تباعد المخارج بينهما ، وهذا الإنسجام بين أصوات المجموعتين خلق جواً موسيقياً ينسجم مع الإيقاع الخارجي لهذه الكلمات.

٢- الأصوات الحلقية:" حدث انسجام بين الأصوات الحلقية وهي" ء، ه، ع، غ، ح، خ" أثناء تجاورها مع الأصوات الأسلية وهي" س، ص، ز" [٣] وقد جاء ذلك في شعر شاعرنا.

أ- الإنسجام بين الهاء والزاي: قوله [٤]:

أين اللواتي هُنَّ في عمري   زهر الحياة وريحها العطر

الشاهد في "زهر".

ب- الإنسجام بين الحاء والزاي: قوله [٥]:

وفي أرجوحةٍ جذلى   بأحزانٍ على صوتي

الشاهد في " أحزان".

---

(١). ديوان(شرر الرماد) :١١.

(٢). المصدر نفسه :١١.

(٣). نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر:٣٩٨.

(٤). ديوان(شرر الرماد) :١٣.

(٥). المصدر نفسه :٧٢.

ج-الإنسجام بين العين والزاي: قوله [1] :

بالأمس تمادى هاتفنا		بالعزف مراراً في الليل

الشاهد في " العزف".

ح-الإنسجام بين الصاد والحاء: قوله [2]:

وكأن أزهار القرنفل أينعت في معصمي

لأعود من بعد التصحر واحةً خضراء

الشاهد في" التصحر".

خ-الإنسجام بين الصاد والغين: قوله [3]:

من خطوة صغرى لِحرث الأرض تغدو سنبله

من خطوة أخرى لِحرق الأرض تنمو قنبله

الشاهد في "صغري".

د- الإنسجام بين الحاء والسين: قوله [4]:

من واقعي الإحساس بالسقم		ومتاهتي في غياهب الظُلم

الشاهد في" الإحساس".

ففي هذه الأبيات حدث انسجام صوتي بين الأصوات الصفيرية والأصوات الحلقية فجاءت الألفاظ المكونة من هذه الأصوات فصيحة منسجمة بعيدة كل البعد عن التنافر ، وأن الصوت السابق متجانس ومنسجم مع الصوت اللاحق له على الرغم من الاختلاف والتباين في المخارج وتشابه في الصفات على الرغم من مخالفته القاعدة فقد جاء منسجماً.

(١). ديوان(ما زلت أحل بالندى) :٣١.

(٢). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :١٤.

(٣). ديوان(شرر الرماد) :٦٩.

(٤) . ديوان(شرر الرماد) :٤٦.

٣- الأصوات الشجرية الأسلية: "إن التباين في المخرج والإتحاد في الصفات وجدناه أيضاً في اجتماع الأصوات الشجرية "ج، ش، ي" مع الأصوات الأسلية "ص، ز، س" "[١]،وقد جاء منسجماً وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي.

أ- الإنسجام بين الياء والصاد: قوله [٢]:

يصبح الشعر كلاماً في كلام
ويصير الزيف أحلى من الحطام

الشاهد في" يصير".

ب-الإنسجام بين الياء والسين: قوله [٣]:

زمان الشعر لم يسقط
ووجه الشمس لم يسقط
ومادام انفجار السيل ممتداً على صوتي
إذن فلتسقطي أنت سقوطاً
هكذا شاء التقاء الريح بالصمت

الشاهد في" يسقط و السيل".

فعند اجتماع الأصوات الصفيرية مع الأصوات الشجرية فعلى الرغم من اختلاف المخرج فيما بينهما واتفاقهما في الكثير من الصفات فإنه قد استبعد الثقل الذي يحدث بين الأصوات المتجاورة بسبب اختلاف المخرج.

٤-الأصوات الذلقية مع الأصوات الشفوية :" والأصوات الذلقية " ل، ن، ر" مع الأصوات الشفوية" ف، ب، م" " [٤]، وقد جاء ذلك في شعر شاعرنا.

---

(١). نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر :٣٣٩.

(٢). ديوان(شرر الرماد) :٤٦.

(٣). ديوان(شرر الرماد) :٦٤.

(٤). نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر :٣٣٩.

ب-الإنسجام بين الميم والنون: قوله [1] :

من أجل الحب ومن أجل ولأجل العينين الشهلِ

الشاهد" من".

ج-الإنسجام بين الراء والميم: قوله [2] :

هذا دخان بات يحمل خلفه بالوحي من (شرر الرماد) جهنما

الشاهد" الرماد".

ح-الإنسجام بين الراء والنون: قوله [3] :

من ربع قرن كنت أعرفه هذا الذي لولاه ما شعروا

الشاهد في " من ربع".

خ- الإنسجام بين اللام والباء: قوله [4] :

وأن حبا هائجاً بيننا أكبر مما يحتوي القلب

الشاهد في " القلب".

ففي هذه الأبيات اجتمعت الأصوات الذلقية والأصوات الشفوية ، وهذا التجاور في الأصوات على الرغم من التباين والاختلاف في المخرج والاتحاد في الصفات قد أصبحت الألفاظ صحيحة ومقبولة من الناحية النطقية والصوتية .

مما سبق يتضح أن الشاعر سعد علي مهدي قد حقق الإنسجام الصوتي في المخارج والصفات عن طريق تأثر الأصوات بعضها ببعض في الكلمة الواحدة كما بينا هذا في التطبيقات.

---

(١). ديوان(ما زلت أحلم بالندى):٣٠.

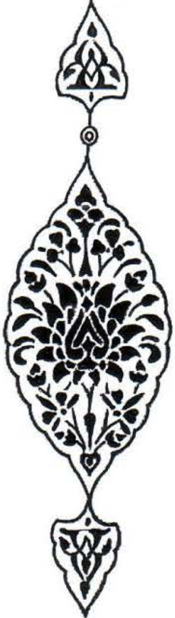
(٢) ديوان(ما زلت أحلم بالندى):٥٢.

(٣). ديوان(شرر الرماد):٣٣.

(٤). ديوان(ما زلت أحلم بالندى):٢٨.

الفصل الثاني

الإيقاع الصوتي



المبحث الأول : الإيقاع الخارجي:

١- المقطع الصوتي.

٢- القافية في الدراسات الصوتية الحديثة.

الإيقاع الخارجي:

تُعَدُّ البحور الشعرية والقافية عنصرين رئيسين في تكوين لغة الشعر، ويعتمد الشعر العربي في دراسته البحور الشعرية "الأوزان" اعتماداً كبيراً؛ فهي الميزان الذي توزن به أشعار العرب، ويعرف من خلالها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها [١]، والإيقاع يشمل الوزن والقافية [٢]، إلاّ إننا نجد أن د. إبراهيم أنيس قد اتجه اتجاهاً جديداً في كتابه موسيقى الشعر، فهو يعيب على علم العروض التقليدي إسرافه في المصطلحات إسرافاً يبغض الطالب في دراسته وينسيه بأنَّهُ يَمُتُّ إلى فن جميل وهو الشعر [٣]، ونجد أنه قد نقضه من الجانب العلمي والتعليمي ، قائلاً :" وقد نهج الخليل في عروضه نهجاً خاصاً من الناحية الصوتية، وإنَّنا حين نحلل ما سمّاه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة ، منها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي الكلامي" [٤].

ويرى د. شكري عياد أن نقد د. إبراهيم أنيس يقوم على أمرين: أولهما– أن العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان الشعرية . ثانيهما– أنه في اعتماده تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني إلى مقاطع صوتية [٥].ويفضل عندما نحلل البيت الشعري إلى تفاعيل أن نحلل هذه التفاعيل إلى المقاطع الصوتية؛ وذلك لأن المقطع وحدة صوتية تشترك فيها جميع اللغات وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات فيحلل كل الكلام سواء كان شعراً أم نثراً على مقاطع صوتية [٦].

لذا يتضح من الضروري بحث الأوزان الشعرية ودراستها على وفق المنهج الصوتي الحديث؛ وذلك لتيسير عملية الفهم وتسهيل حفظ الأوزان ، ولذلك سندرس المقطع الصوتي أولاً ثم نربطه بالجانب العروضي المتمثل بالبحور الشعرية والتفاعيل والنظر إليها على وفق الدرس الصوتي المقطعي.

---

(١). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :٣.

(٢). ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدبه :٧٨.

(٣). ينظر: موسيقى الشعر:٥٢.

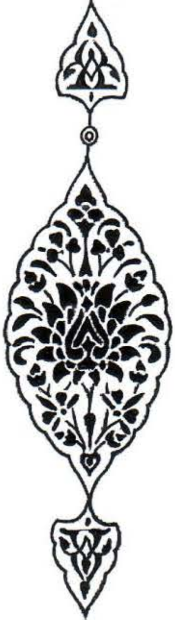
(٤). المصدر نفسه:٥٢–٥٣.

(٥). ينظر: موسيقى الشعر العربي :١٣.

(٦). ينظر: موسيقى الشعر:١٤٦، وموسيقى الشعر العربي :١٢.

المبحث الأول

الإيقاع الخارجي



١- المقطع الصوتي.

أ- العروض في الدراسات الصوتية الحديثة.

ب- الزحافات والعلل في الدراسات الصوتية الحديثة.

ت- نماذج تطبيقية على شعر سعد علي مهدي .

١-المقطع الصوتي:

لا يكاد كتاب في أصوات اللغة العربية يخلو من الحديث عن المقطع الصوتي ، والبنية المقطعية في اللغة العربية ؛ لأهميته في وصف البنية الصوتية للغة، ودوره الكبير فيها؛ ولأن وصف كثير من القواعد الصوتية يعتمد فهمنا للمقطع الصوتي كما مرَّ ذلك في الإعلال والإبدال.

وهو يمثل أحد ظواهر الكلام ، وتنوعاً للفونيمات فوق التركيبية إلى جانب النبر والتنغيم والمفصل [١]، وبما أن الأصوات في السلسلة الكلامية هي تتابع على شكل مجموعات متتالية يمكن تمييز أصوات كل مجموعة من الأخرى ، ولا تتطابق هذه المجموعات الصوتية غالباً مع الكلمات التي تؤلف تلك السلسلة ، فقد تتألف الكلمة من مجموعة واحدة أو أكثر ، وقد تتداخل تلك المجموعات ببن كلمتين في الكلام المتصل ، وأطلقوا على كل مجموعة منها اسم المقطع[٢].

ويمكن للدارس أن يعرض ثلاث وجهات نظر في تعريف المقطع ، كل وجهة تنظر إليه من خلال اعتبارات معينة تكشف عن طبيعة المقطع الصوتية ووظيفته اللغوية [٣]:

١-المقطع من الناحية النطقية هو مجموعة أصوات تنتج بنبضة أو خفقة صدرية واحدة[٤] ، لاريب أن جهاز النطق صالح لإنتاج عديد من الوحدات الصوتية التي ينظم بعضها إلى بعض لتؤلف الكلمات ثم الجمل ، وهو ينشأ نتيجة لحركة الرئتين واندفاع الهواء منهما دفعة واحدة ، تسمح بخروج هذا القدر من الأصوات بهذه الكيفية التي يحس بها الناطق والسامع وهذا التأليف قائم على الفتح والغلق الكلي أو الجزئي الذي يجري داخل هذا الجهاز في تتابع مستمر في أثناء العملية الكلامية وهذا قائم على أساس النطق المقسم للكلمة والكلام إلى إيقاعات صوتية معينة تجعل للكلمة والكلام أجزاء يعرف كل منها بالمقطع [٥]، ويظهر أثر ذلك في خط متموج ، يتكون هذا الخط من قمم ووديان، وتلك القمم هي أعلى ما يصل إليه

---

(١). ينظر: علم اللسانيات الحديثة :٣٤٨.

(٢). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :١٩٧-١٩٨.

(٣). ينظر: المصدر نفسه :١٩٨.

(٤). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٢٨٥.

(٥). ينظر: النظريات النسقية في أبنية العربية دراسة في التشكيل الصوتي :٢٤٣.

الصوت من الوضوح ، وتحتل الصوائت تلك القمم تاركة الوديان للصوامت، ولذلك اعتمد علماء الأصوات في دراسة المقطع بعدِّه وحدة صوتية أساسية في تحليل السلسلة الكلامية وهذا من الناحية الفسيولوجية [1].

٢- المقطع من الناحية الفونيتيكية : بأنه تتابع من الأصوات الكلامية ، له حدّ أعلى أو قمة إسماع طبيعية ، تقع بين حدين أدنيين من الإسماع ، وهو أيضاً عبارة عن قطاع من تيار الكلام يحوي صوتاً مقطعياً ذا حجم أعظم محاطاً بقطاعين أضعف أكوستيكياً ، وهو أصغر وحدة في تركيب الكلمة [2]، وقد لا حظ الأصواتيون المحدثون أنه في حالة تسجيل الذبذبات الصوتية لجملة من الجمل فوق لوح حساس يظهر أثر هذه الذبذبات في خط متموج ، ويتكون هذا الخط من قمم وقواعد ، وتلك القمم هي أعلى ما يصل إليه الصوت من الوضوح ، وتحتل الأصوات الذائبة " المصوتة أو الحركات" تلك القمم في معظم الأحيان ، تاركة القواعد للأصوات الجامدة " الصامتة" [3].

وبما أن المقطع يشكل درجة من السلم الهرمي للوحدات الصوتية التي يتشكل كل منها من أصغر وحدة تسبقه وهي الفونيم، ثم يأتي المقطع المكون من الفونيمات بترتيب معين، وبعدها تأتي مجموعة النغم المحتوية على النبر، وعلى تتابعات من المقاطع ، ثم مجموعة التنغيم التي تحتوي على تتابعات من النغم [4].

ويشير دارسو الأصوات المحدثون إلى أن عالم اللغة الدانماركي أوتو يسبرسن "ت١٩٤٣م" كان يرى في ميل الأصوات إلى التجمع تبعاً لما تتميز به من جهر أو وضوح سمعي عاملاً حاسماً في تكوين البنية المقطعية وهو يرى أن الوحدات الصوتية تتجمع حول الوحدة الأكثر إسماعاً " وغالباً ما تكون حركة " وذلك بحسب درجة الوضوح السمعي وقد رتب يسبرسن الأصوات بحسب الإسماع ترتيباً تصاعدياً [5]:

([1]) . ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية: ١٩٩، وعلم الأصوات العام :٩٦.

([2]). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٢٨٤-٢٨٥.

([3]). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :١٩٩، ودراسة الصوت اللغوي :٢٨٤.

([4]). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٢٨٢.

([5]). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :١٩٩.

١- الجوامد " الصوامت" المهموسة:

أ- الوقفية " الشديدة" مثل:" ك، ت، ب".

ب-الاحتكاكية " الرخوة " مثل:" س، ف".

٢-الوقفية " الشديدة " المجهورة مثل:" ب، د، ك".

٣-الاحتكاكية المجهورة مثل:" ز ، ف".

٤-الأنفية والجانبية مثل:"م، ن ، ل".

٥-المترددة مثل:" ر ".

٦- الذوائب" الحركات" الضيقة مثل:" ـِ ـُ ".

٧- الذوائب" الحركات" الواسعة مثل::" ـَ ".

٣-المقطع من الناحية الوظيفية: بأنه تتابع صوتي من الصوامت والحركات ويتكون عادة من حركة تعد نواة المقطع ، يحوطها بعض الصوامت . ولكل لغة قواعدها الخاصة بتجميع الوحدات الصوتية في مقاطع . ومن ثمَّ فإن تعريف المقطع بالاستناد إلى الناحية الوظيفية له سوف يختلف باختلاف اللغات [١]، ويعرف المقطع بأنه: "عبارة عن أصغر وحدة في تركيب الكلمة " [٢].

وحاول عدد من الأصواتيين العرب تعريف المقطع من هذه الناحية فعرفه د. إبراهيم أنيس بأنه : "عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة "[٣]. وعرفه د. عبد الصبور شاهين بأنه : " مزيج من صامت وحركة يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها ، ويعتمد على الإيقاع التنفسي" [٤]. هذا التعريف يمزج بين الجانب الوظيفي والجانب النطقي ، وتعريف د. إبراهيم أنيس يؤكد أن أهم أصوات المقطع التي يعتمد عليها

([١]). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٠١.

([٢]). دراسة الصوت اللغوي :٢٨٥.

([٣]). موسيقى الشعر:١٤٦.

([٤]). المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي :٣٨.

التقطيع هو الصوت الصائت " الحركة"، وهذا يتفق مع طبيعة المقطع الصوتي، ولذلك وسمه بأنه حركة.

وعرفه د. عبد الغفار حامد هلال بأنه: " أصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها ويستطيع المتكلم أن ينتقل منها إلى غيرها من أجزاء الكلام " [1].

وعرفه د. حسام النعيمي قائلاً: " هو وحدة صوتية تبدأ بصامت يتبعه صائت ، وتنتهي قبل أول صامت يرد متبوعاً بصائت ، أو حيث تنتهي السلسلة المنطوقة قبل مجيء القيد" [2].
وقد وصف هذا التعريف بأنه جامع مانع [3].

ويؤيد د.غانم قدوري هذا التعريف مع تفضيله استعمال عبارة " مجموعة أصوات " أو " تجمع صوتي " بدلاً من وحدة صوتية التي قد يحدث لبس فيها مع ترجمة كلمة الفونيم [4].

وعرفه د. غانم قدوري الحمد بأنه " مجموعة أصوات " أو " تجمع صوت " تبدأ بجامد " صامت " يتبعه ذائب " مصوِّت " طويل أو قصير، وقد يأتي متبوعاً بجامد أو جامدين" [5].
وقال أيضاً:" مجموعة أصوات تنتج بضغطة صدرية واحدة ، تبدأ بصوت جامد يتبعه صوت ذائب " قصير أو طويل" ، وقد يأتي متبوعاً بصوت جامد أو اثنين، ويكون الصوت الذائب فيه قمة الإسماع بالنسبة إلى الأصوات الأخرى التي يتألف منها المقطع" [6].
ونستنتج من هذا التعريف أمور عدة [7]:

١-قوله مجموعة صوتية شمل جميع أنواع المقاطع.
٢-حدد بداية للمقطع بقوله : " تبدأ بجامد " وهي القاعدة.
٣-أشار إلى قمة المقطع بقوله : متبوعاً بذائب " قصير أو طويل " أي قمة المقطع .
٤-قد تكون القمة نهاية المقطع بغض النظر عن كونها قصيرة مثل " فَ " في " فتحَ " أو طويلة مثل " فا " في " فاتح" .

---

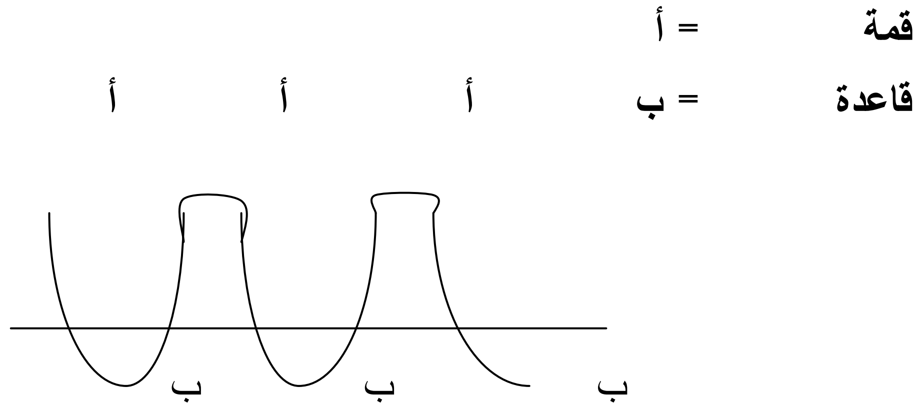
(١). أصوات اللغة العربية :٢٠٦.
(٢). أبحاث في أصوات العربية :٨.
(٣). ينظر: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية :٢٧٨.
(٤). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٠١
(٥). المصدر نفسه :٢٠٢.
(٦). المصدر نفسه.
(٧). المقطع في البنية العربية :٤٨.

٥-وقد جعل نهاية المقطع قاعدة لا قمة بقوله : متبوعاً بصوت جامد واحد أو اثنين ، أو قاعدة متكونة من قمة ذات نظيرين ساكنين عند الوقف ، مثل" بِئْرْ".

٦-إن أركان التعريف اللغوي " البداية ، والنهاية ، والزمان ، والمكان " موجودة في هذا التعريف).

وعرفه د. رمضان عبد التواب بأنه : " كمية من الأصوات ، تحتوي على حركة واحدة يمكن الابتداء بها والوقوف عليها " [١].

وعرفه د. عبد الرحمن أيوب بأنه :" مجموعة من الأصوات التي تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة" [٢].



وأما الرموز التي استعملوها للدلالة على الأصوات التي يتألف منها المقطع مستمدة من المصطلحات المستخدمة للدلالة على نوعي الأصوات فمنها "ج ذ" الجيم تمثل الصوت الجامد والذال تمثل الذائب [٣]، ومنهم أيضاً "ص ع" فالصاد تمثل الصحيح والعين تمثل العلة[٤]، ومنهم أيضاً " س ع" السين تمثل ساكن والعين تمثل علة [٥]، ومنهم "ص ح" من

(١). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي :١٠١ .

(٢). أصوات اللغة : ١٣٩.

(٣). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٠٨ .

(٤). ينظر: مناهج البحث في اللغة : ١٣٨.

(٥). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٣٥٤ .

كلمتي صامت وحركة [1]، ومنهم من لم يستعمل الرموز بل استخدم الكلمات المعبرة عن نوعي الأصوات [2]. وفي الكتابة الصوتية نرمز للمصوتات القصيرة الضمة، والفتحة ،والكسرة " ـُ ، ـَ، ـِ".

ومن اللافت للنظر أنه ليس هناك حتى الآن تعريف واحد متفق عليه في المقطع الصوتي ، ولهذا نجد اختلاف علماء الأصوات في تعريف المقطع الصوتي[3].

أنواع المقاطع [4]:

١-المقطع القصير المفتوح: وهو المقطع الذي يتكون من صوت صامت يتبعه صائت قصير ويرمز له "ص ح" كما في كلمة " كَتَبَ" فهي تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة "ك ـَ، ت ـَ، ب ـَ "، "ص ح ، ص ح، ص ح" ولا يكون المقطع القصير إلا مفتوحاً.

٢- المقطع المتوسط المفتوح: وهو المقطع الذي يتكون من صوت صامت يتبعه صائت طويل "ص ح ح" كما في كلمة" نُودِينَا" فهي تتكون من ثلاثة مقاطع مفتوحة" ن ـُـُ، د ـِـِ، ن ـَـَ " ويعرف أيضا بالمقطع الطويل.

٣-المقطع المتوسط المغلق: وهو المقطع الذي يتكون من صوت صامت يتبعه صائت قصير ثم يتبعه صوت صامت" ص ح ص" كما في كلمة "عَلِّمْهُم"،"ع ـَ ل، ل ـِ م، هـ ـُ م" "ص ح ص، ص ح ص، ص ح ص".

٤- المقطع الطويل المغلق: وهو المقطع الذي يتكون من صوتين صامتين بينهما صائت طويل "ص ح ح ص" كما في كلمة " ضَالِّين" "ض ـً لْ، ل ـِ نْ" "ص ح ح ص" "ص ح ح ص".

---

(١). علم الأصوات(لمالمبرج) : ١٦٤.

(٢). ينظر: الأصوات اللغوية :١٦٤.

(٣). ينظر: علم الأصوات :٥٠٣.

(٤). ينظر: مناهج البحث في اللغة : ١٧٢-١٧٣، وعلم الأصوات :٤١٠، ومبادئ اللسانيات :١٥٧، واللغة العربية معناها ومبناها :٦٩، وأبحاث في أصوات العربية :٩-١١، والتشكيل الصوتي للمشتقات :٧٦-٧٧.

٥-المقطع الطويل المزدوج الإغلاق: وهو المقطع الذي يتكون من صائت قصير قبله صامت ، وبعده صامتان ، "ص ح ص ص " وهو من مقاطع الوقف كما في كلمة " بَحْرْ" "ص ح ص ص ".

٦- المقطع المتمادي: وهو المقطع الذي يتكون من صائت طويل قبله صامت، وبعده صامتان" ص ح ح ص ص " كما في كلمة ضالّ " ض ـً ، لْلْ" "ص ح ح ص ص" في حالة الوقف.

٧-المقطع الأقصر: وهو المقطع الذي يتكون من صوت صامت مشكلاً بالسكون مثل لام التعريف وسين الاستفعال ولابد في هذا الحرف لكي يكون مقطعاً كاملاً أن يكون مشكلاً بالسكون متلواً بحرف متحرك وأن يكون في بداية الكلمة حتى يصدق عليه أنه حين يمتنع الابتداء به تسبقه همزة وصل [1].

أهمية المقطع الصوتي في الدراسات الصوتية [2]:

١-أن اللغة كلام، والمتكلمون لا يستطيعون نطق أصوات الفونيمات كاملة بنفسها، وإنما ينطقون الأصوات في شكل تجمعات هي المقاطع، ولذلك يقال إنه في المقطع يخرج الفونيم إلى الحياة.

٢-ان التركيب المقطعي يساعد كثيراً في اتخاذ قرار بالنسبة لأفضل تحليل لصوت أو مجموعة صوتية تعد من الناحية الصوتية غامضة.

٣-أن المقطع هو مجال العمل بالنسبة للطرق الثلاث الأكثر أهمية التي تعدل أصوات الكلمات وهي النبر والتنغيم أي درجة الصوت والإطالة لتأكيد المعنى إي تطويل المقطع الصوتي بزيادة حركة في المقطع .

٤-أن الكثير من المقاييس العروضية في اللغات تقوم على أساس من المقطع والكتابة أيضا وضعت على أساس مقطعي.

٥- أن المقطع يشكل درجة في السلم الهرمي للوحدات الصوتية التي يتشكل كل منها من أصغر وحدة تسبقه وهي الفونيم ، ثم يأتي المقطع المكون من فونيمات بترتيب

---

(١). اللغة العربية معناها ومبناها :٦٩.

(٢). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٢٨١-٢٨٣.

معين ، ثم تأتي مجموعة النغم المحتوية على النبر وعلى تتابعات من المقاطع، ثم مجموعة التنغيم التي تحتوي على تتابعات من مجموعة النغم.

٦-أن المقطع هو أكبر وحدة نحتاج إليها في شرح كيفية تجمع الفونيمات في اللغة.

٧-المقطع هو المصطلح الفونولوجي الخاص لمجموعة من السواكن والعلل فهو المقطع وهو بذلك يكون أصغر وحدة يمكن نطقها بنفسها.

٨-أن المقطع أساسي لاكتساب طريقة النطق المطابقة لنطق أصحاب اللغة وذلك عن طريق نطقها مقطعاً مقطعاً مع الوقفات الصحيحة بين كل مقطع ومقطع.

أ- العروض في الدراسات الصوتية الحديثة:

يقوم عروض الشعر العربي مثلما هو معروف على معرفة المتحرك والساكن [١]، وإذا تتبعنا النظام الذي تجري عليه الأوزان المختلفة من حيث تعاقب الحركات والسكنات وهي كلمات مشتقة من حروف " فعل " المستعملة في الميزان الصرفي، وهذه هي التفاعيل، فالتفاعيل لا تعدو في الواقع إلا تصويراً للنظام العروضي لا تحليلاً له ، لذلك قسمت هذه التفاعيل إلى الأسباب والأوتاد [٢]، وإن الدراسات الحديثة قد نظرت إلى الأجزاء التي ردت إليها التفاعيل وهي الأسباب والأوتاد فوجدتها غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية [٣]، فعلى أي أساس يعد السبب الثقيل جزءاً ، وهو في الواقع مكون من جزءين متساويين، وعلى أي أساس يعد الوتد جزءاً، وهو سبب خفيف زيد في أوله أو في آخره حرف متحرك ، ثم كيف يمكن أن نعد الأسباب والأوتاد أجزاء ونحن لا نقدر أن نحلل إليها كلمة مثل: " استقام" [٤].
ولذلك نتخلى عن فكرة تحليل التفاعيل إلى الأسباب والأوتاد وتستعمل بدلاً عنها المقاطع الصوتية.

١-السبب الخفيف: وهو يتألف من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن مثل:" لَمْ، لا"[٥]، وعند التحليل الصوتي المقطعي للسبب الخفيف" لَمْ – ص ح ص" ،" لا- ص ح ح" نجد أنه يتكون من مقطعين الأول متوسط مغلق والثاني متوسط مفتوح.

٢- السبب الثقيل: وهو يتألف من حرفين متحركين مثل:" لَكَ، بِكَ" [٦]، وعند التحليل الصوتي المقطعي للسبب الثقيل" لَكَ ، بِكَ"- ص ح- ص ح" نجد أنه يتكون من مقطعين قصيرين.

٣- الوتد المجموع: وهو ما يتألف من ثلاثة أحرف، أولها وثانيها متحركان، والثالث ساكن مثل:" إلى – على" [٧]، وعند التحليل الصوتي المقطعي للوتد المجموع" إلى

(١). ينظر: القسطاس في علم العروض :٢٦.
(٢). ينظر: موسيقى الشعر العربي :٢٩.
(٣). ينظر: المصدر نفسه :٣٠.
(٤). ينظر: المصدر نفسه :٣٠-٣١.
(٥). علم العروض والقافية :١٥.
(٦). المصدر نفسه :١٦.
(٧). المصدر نفسه.

ص ح – ص ح ح" نجد أنه يتكون من مقطعين الأول مقطع قصير، والثاني مقطع متوسط مفتوح.

٤- الوتد المفروق: "وهو ما يتألف من ثلاثة أحرف، أولها متحرك، وثانيها ساكن، وثالثها متحرك مثل:" أين، نعم"" [1]، وعند التحليل الصوتي المقطعي للوتد المفروق "أَيْنَ" ص ح ص- ص ح " نجد أنه يتكون من مقطعين الأول مقطع متوسط مغلق ، والثاني مقطع قصير. ونَعَمْ "ص ح- ص ح ص" نجدها متكونه من مقطعين الأول قصير، والثاني مقطع متوسط مغلق. فنحلل التفاعيل صوتياً كالآتي:

جدول رقم "٣" [2].

التفاعيل	مقاطعها	نوع المقاطع
فَعُوْلُنْ	فَ – عوْ– لُنْ	ص ح – ص ح ح – ص ح ص
مَفَاعِيلُنْ	مَ- فا- عيْ -لُنْ	ص ح- ص ح ح- ص ح ح – ص ح ص
مُفَاعَلَتُنْ	مُ- فا- عَ – لَ – تُنْ	ص ح- ص ح ح- ص ح – ص ح – ص ح ص
فَاعِلُنْ	فا- عِ- لُنْ	ص ح ح- ص ح – ص ح ص
فَاعِلَاتُن	فا- عِ – لا- تُنْ	ص ح ح – ص ح – ص ح ح- ص ح ص
مُتَفَاعِلُنْ	مُ-تَ – فا- عِ – لُنْ	ص ح -ص ح- ص ح ح- ص ح- ص ح ص
مُسْتَفْعِلُنْ	مُسْ – تَفْ –عِ – لُنْ	ص ح ص- ص ح ص- ص ح – ص ح ص
مَفْعُوْ لَاتُ	مَفْ- عوْ- لا- تُ	ص ح ص- ص ح ح- ص ح ح- ص ح

(1). علم العروض والقافية:١٦.

(2). محاولات للتجديد في إيقاع الشعر:١٥١

ب–الزحافات والعلل في الدراسات الصوتية الحديثة:

يمكن أن نعيد النظر في الزحاف والعلة من وجهة نظر الدراسات الصوتية الحديثة بحيث تخضع للتحليل الصوتي المقطعي بعيداً عن الدراسات العروضية .

١–فالإضمار كما ورد في الدراسات العروضية " هو تسكين الثاني المتحرك في مُتَفاعِلُنْ فتصبح مُتْفاعِلُنْ" [١]، وعندما يقال تسكين يتبادر إلى ذهن الدارس ذلك المفهوم الذي نعرفه في الدرس النحوي وهذا يؤدي إلى لبس [٢]، لأن المفهوم من الناحية الصوتية مختلف والتفسير الصوتي هو إسقاط قمة مقطع " ت ـَ " وبقاء القاعدة ودمجها بالمقطع السابق لها، ونتيجة الدمج تتحول إلى مقطع متوسط مغلق " مُ– ص ح/ تَ– ص ح/ فا– ص ح ح/عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" إلى " مُتْ– ص ح ص/فا– ص ح ح/ عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" وبذلك تتحول التفعيلة من خمسة مقاطع إلى أربعة مقاطع .

٢– زحاف الوقص " وهو حذف الثاني المتحرك في مُتَفاعِلُنْ فتصبح مفاعلن" [٣]، فالتحليل الصوتي لها " مُ– ص ح/ تَ– ص ح/ فا– ص ح ح/عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" فتصبح " مُ– ص ح/ فا– ص ح ح/عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" تحولت التفعيلة من خمسة مقاطع إلى أربعة مقاطع وذلك بحذف المقطع القصير الثاني من التفعيلة.

٣– وزحاف الطي" وهو حذف الرابع الساكن من مُسْتَفْعِلُن" [٤]، فالتحليل الصوتي لها" مُسْ– ص ح ص/ تَفْ– ص ح ص/ عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" فتصبح " مُسْ– ص ح ص/ تَ– ص ح/ عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" وهو تحويل المقطع المتوسط المغلق إلى مقطع قصير وذلك بإسقاط القاعدة " فْ "، فتتحول من ثلاثة مقاطع متوسطة مغلقة ومقطع قصير إلى تفعيلة تتكون مقطعين قصيرين ومقطعين متوسطين مغلقين.

وزحاف الطي يقع في تفعيلة أُخرى وهي " مُتَفاعِلُنْ " فالتحليل الصوتي لها مختلف عما قبلها لأنه حدث فيها تقصير المقطع الطويل إلى مقطع قصير وذلك بحذف الصائت وهو الألف وهو حركة ثانية أي حذف القمة الثانية منها " مُ– ص ح/ تَ– ص ح/ فا–ص ح

([١]). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٠.

([٢]). ينظر: في اللسانيات ونحو النص :١٦٧.

([٣]). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٠.

([٤]). المصدر نفسه.

ح/ عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" فتصبح "مُتَفَعِلُنْ" "مُ– ص ح/ تَ– ص ح/ فَ– ص ح / عِ– ص ح/لُنْ– ص ح ص" ، ويقع زحاف الطي في " مَفْعولَاتُ " وحدث فيها أيضاً تقصير المقطع الطويل إلى مقطع قصير وذلك بحذف الصائت وهو الواو وهو حركة ثانية ، أي حذف القمة الثانية منها فتصبح " مَفْعُلاتُ ".

٤– وزحاف الخبن" هو حذف الثاني الساكن في فاعِلُنْ فتصبح فَعِلُنْ" [١]، والتحليل الصوتي له" فا– ص ح ح/ عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" فتصبح" فَ– ص ح/ عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" وذلك بحذف الصائت ، وهو الألف ، وهو حركة ثانية أي حذف القمة الثانية منها، والألف صائت طويل وليس ساكناً وفق النظام الصوتي المقطعي ، والتحليل الصوتي لها هو تقصير المقطع الطويل" ص ح ح" إلى مقطع قصير" ص ح" ، ويقع زحاف الخبن في تفاعيل أُخر منها " فاعِلَاتُنْ" التي يحدث فيها أيضا تقصير المقطع الطويل إلى مقطع قصير وذلك بحذف الصائت ، وهو الألف ، وهو حركة ثانية أي حذف القمة الثانية منها ، ويقع أيضاً في " مَفْعُولَاتُ" إذ يتحول المقطع المتوسط المغلق إلى مقطع قصير وذلك بحذف الواو وهي صائت أي حذف القمة الثانية منها.

٥– وزحاف العصب" هو تسكين الخامس المتحرك في مُفاعَلَتُنْ فتصبح مُفاعَلْتُن" [٢]، والتحليل الصوتي لها " مُ– ص ح/ فا– ص ح ح/ عَ– ص ح/لَ– ص ح/ تُنْ – ص ح ص" فتصبح " مُ– ص ح/ فا– ص ح ح/ عَلْ– ص ح ص/ تُنْ – ص ح ص" ، وهو ناتج عن إسقاط قمة مقطع " ل ـَ " وبقاء القاعدة ودمجها مع المقطع السابق لها وتتحول نتيجة الدمج إلى مقطع متوسط مغلق وبذلك تحولت التفعيلة من خمسة مقاطع إلى أربعة مقاطع صوتية .

٦–وزحاف القبض" هو حذف الخامس الساكن في فَعولُنْ فتصبح فَعُولُ" [٣]، فالتحليل الصوتي لها" فَ– ص ح/ عو– ص ح ح/ لُنْ– ص ح ص" فتصبح " فَ– ص ح/ عو– ص ح ح/ لُ– ص ح" وهو إسقاط القاعدة وبذلك يتم تحويل المقطع المتوسط المغلق إلى مقطع قصير، أما بالنسبة لزحاف القبض في "مَفَاعِيلُنْ" فهو مختلف عن التعليل السابق فهو

([١]). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٠.

([٢]). المكان نفسه.

([٣]). المكان نفسه.

تقصير المقطع الطويل ليصبح مقطعاً قصيراً وذلك بحذف الصائت وهو الياء وهي حركة أي القمة الثانية وبذلك تتحول التفعيلة من" مَ– ص ح/ فا– ص ح ح/ عي– ص ح ح/ لُنْ– ص ح ص" إلى" مَ– ص ح/ فا– ص ح ح/ عِ– ص ح / لُنْ– ص ح ص".

٧–وزحاف العقل" هو حذف الخامس المتحرك في مُفاعَلَتُنْ فتصبح مُفاعَلَنْ" [١]، فالتحليل الصوتي له " مُ– ص ح / فا– ص ح ح /عَ – ص ح/ لَ– ص ح/ تُنْ– ص ح ص" فأصبحت " مُ– ص ح /فا– ص ح ح /عَ– ص ح/ لَنْ– ص ح ص" بعد حذف المقطع القصير أي القمة والقاعدة وهي " ت ـُ " فحصل دمج بين المقطع القصير السابق للمقطع المحذوف مع قاعدته الثانية فأصبحا مقطعاً واحداً وهو المقطع المتوسط المغلق ص ح ص.

٨–وزحاف الكف" هو حذف السابع الساكن في مَفاعِيلُنْ" [٢]، فالتحليل الصوتي لها" مَ– ص ح/ فا– ص ح ح /عِي– ص ح ح/ لُنْ– ص ح ص" فتصبح" مَ– ص ح/ فا– ص ح ح /عِي– ص ح ح/ لُ– ص ح" إذ تم حذف قاعدة المقطع المتوسط المغلق وهي " نْ" فتحول إلى مقطع قصير. وهذه هي حالات الزحاف المفرد وفق التحليل الصوتي لها.

وأما الزحاف المركب فالتحليل الصوتي لأنواعه كالآتي:

١–الخبل: وهو مركب من الخبن والطي في تفعيلة واحدة وهو يقع في مُسْتَفْعِلُنْ ومَفْعولَاتُ [٣]، والخبن هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة ، والطي هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة [٤]، فعند التحليل الصوتي "مُسْتَفْعِلُنْ" "مُسْ– ص ح ص/ تَفْ– ص ح ص/ عِ– ص ح/ لُنْ– ص ح ص" فعندما يدخل عليها زحاف الخبن أي حذف قاعدة المقطع المتوسط المغلق وهي " سْ" فيتحول إلى مقطع قصير، والطي أي حذف قاعدة المقطع المتوسط المغلق الثاني وهي "فْ" فيتحول إلى مقطع قصير تصبح" مُ– ص ح/تَ– ص ح/عِ– ص ح/لُنْ– ص ح ص" والخبن يكون فوق التحليل الصوتي هو تحويل المقطع المتوسط المغلق إلى مقطع

---

(١). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١.

(٢). المصدر نفسه .

(٣). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٢.

(٤). ينظر: المصدر نفسه :١٠

قصير في بداية التفعيلة ووسطها فقط ، وأما عندما يدخل على " مَفْعولَاتُ" فالتحليل الصوتي لها" مَفْ- ص ح ص/ عو- ص ح ص/لا- ص ح ح/تُ- ص ح" فتصبح" مَعُلاتُ" " مَ- ص ح/ عُ- ص ح/ لا- ص ح ح/ تُ- ص ح" فالتحليل الصوتي لها هو حذف قاعدة المقطع المتوسط المغلق الأول وهي "فْ" فيتحول إلى مقطع قصير، وأما في وسطها فهو تقصير المقطع الطويل وذلك بحذف قمته الثانية وهو صائت الواو فيتحول إلى مقطع قصير.

٢- الخزل: وهو مركب من الإضمار والطيّ ويكون في " مُتَفاعِلُنْ"[١]، والإضمار هو تسكين الثاني المتحرك من" مُتَفاعِلُنْ" أي حذف قمة المقطع الثاني وهي الفتحة "تَ" مع بقاء القاعدة وهي"تْ" ودمج القاعدة مع المقطع السابق لها ، وبذلك يتحول إلى مقطع متوسط مغلق ،والطيّ هو حذف الرابع الساكن من " مُتَفاعِلُنْ " أي تقصير المقطع الطويل وذلك بحذف قمته الثانية وهي الألف صائت طويل فيتحول إلى مقطع قصير ، فالتحليل الصوتي لها " مُ- ص ح/ تَ- ص ح/ فا-ص ح ح/عِ- ص ح/ لُنْ- ص ح ص" فعند تطبيق زحاف الخزل تصبح" مُتْفَعِلُنْ" " مُتْ- ص ح ص/ فَ- ص ح /عِ- ص ح /لُنْ- ص ح ص" ، وبذلك تحولت التفعيلة من خمسة مقاطع إلى أربعة مقاطع.

٣- الشكل: وهو مركب من الخبن والكف ويكون في " فاعِلَاتُنْ و مُسْتَفْعِلُنْ" [٢]، فالخبن هو حذف الثاني الساكن من" فاعِلَاتُنْ" ، والكف هو حذف السابع الساكن منها، فالتحليل الصوتي" فا- ص ح ص/عِ- ص ح/لا- ص ح ح/تُنْ- ص ح ص" ، وعند دخول الشكل تصبح" فَعِلَاتُ" "فَ- صح/ عِ-ص ح/لا-ص ح ح/تُ- ص ح"

فالتحليل الصوتي هو تقصير للمقطع الطويل وذلك بحذف قمته الثانية وهو صائت الألف فتحول إلى مقطع قصير في بداية التفعيلة ، أما في آخرها فقد تم تحويل المقطع المتوسط المغلق إلى مقطع قصير وذلك بحذف القاعدة الثانية للمقطع المتوسط المغلق. ويدخل زحاف الشكل على " مُسْتَفْعِلُنْ" فالتحليل الصوتي لها" مُسْ- ص ح ص/تَفْ- ص ح ص/عِ- ص ح/ لُنْ- ص ح ص" فتصبح " مُ-ص ح/تَفْ-ص ح ص/عِ-ص ح/لُ-ص ح" فقد تم

---

(١). ينظر: ميزان الذهب في صناعة الشعر:١٢.

(٢). ينظر: المصدر نفسه.

تحويل المقطع المتوسط المغلق إلى مقطع قصير في بداية التفعيلة وذلك بحذف القاعدة الثانية للمقطع ، وأما في نهاية التفعيلة أيضاً تم تحويل المقطع المتوسط المغلق إلى مقطع قصير وذلك بحذف القاعدة الثانية للمقطع المتوسط المغلق.

٤- النقص: وهو مركب من العصب والكف ويكون في مُفاعَلَتُنْ [١]، والعصب هو تسكين الخامس المتحرك من مفاعلتن أي حذف قمة صوت(تْ) وبقاء القاعدة ودمجها مع المقطع السابق لها وبذلك يتكون مقطع متوسط مغلق ، والكف هو حذف السابع الساكن منها أي حذف القاعدة الثانية للمقطع المتوسط المغلق الاخير، فعند التحليل الصوتي" مُ-ص ح/فا-ص ح ح/عَ-ص ح/لَ- ص ح/تُنْ- ص ح ص" فتصبح" مُفَا عَلَتْ" "مُ-ص ح/فَا- ص ح ح/عَ- ص ح /لَتْ-ص ح ص "وبذلك تتحول التفعيلة من خمسة مقاطع إلى أربعة مقاطع.

وأما العلل من وجهة نظر الدراسات الصوتية الحديثة فهي نوعان إحداهما تسمى الزيادة- والأخرى تسمى بالنقص ، فأما علل الزيادة فهي ثلاث [٢]:

١- الترفيل: وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع وهو يكون في" فاعلن ومتفاعلن" [٣]، والسبب الخفيف يتكون من مقطعين الأول مقطع متوسط مغلق أو مقطع متوسط مفتوح أي مقطع طويل حسب التفعيلة وعند التحليل الصوتي "فا- ص ح ح / عِ – ص ح/ لُنْ- ص ح ص" و" مُ- ص ح/تَ- ص ح/فا-ص ح ح /عِ- ص ح/ لُنْ- ص ح ص " فتصبح" فا- ص ح ح / عِ- ص ح /لا – ص ح ح/ تُنْ- ص ح ص" فالتحليل الصوتي له يتمثل في تحويل المقطع القصير إلى مقطع طويل في الجزء الثالث من التفعيلة وهو في المقطع " لَ" فتحول إلى "لا " وذلك بزيادة حركة ، أما في نهاية التفعيلة فيتمثل بإضافة مقطع قصير إلى القاعدة الثانية من المقطع المتوسط المغلق السابق وهو" نْ" فيتحول إلى مقطع متوسط مغلق ، وبذلك تتحول التفعيلة من ثلاثة مقاطع إلى أربعة مقاطع.

أما في التفعيلة الثانية " مُتَفاعِلُنْ" فالتحليل الصوتي " مُ- ص ح/تَ- ص ح/فا-ص ح ح /عِ- ص ح/ لُنْ- ص ح ص " فتصبح " مُتَفاعِلاتُنْ" "مُ-ص ح/تَ-ص ح/فا-ص ح ح/عِ- ص ح/ لَا- ص ح ح /تُنْ- ص ح ص" فالتحليل الصوتي له يتمثل في تحويل

---

(١). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٢.

(٢). ينظر: المصدر نفسه :١٢.

(٣). ينظر: المصدر نفسه .

المقطع القصير إلى مقطع طويل في الجزء الخامس من التفعيلة وهو في المقطع " لَ" فتحول إلى " لا "وذلك بزيادة حركة ، أما في نهاية التفعيلة فيتمثل بإضافة مقطع قصير إلى القاعدة الثانية من المقطع المتوسط المغلق السابق وهو" نْ" فيتحول إلى مقطع متوسط مغلق وبذلك تحولت التفعيلة من خمسة مقاطع إلى ستة مقاطع.

٢-التذييل: هو زيادة حرف ساكن على ما آخره الوتد المجموع ويكون في التفاعيل التالية "مُتَفَاعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فاعِلُنْ" [١]، فالتحليل الصوتي لها" مُ-ص ح/تَ-ص ح /فا-ص ح ح /عِ- ص ح / لُنْ- ص ح ص" فتصبح بعد التذييل" مُتَفَاعِلانْ" أي " مُ-ص ح/تَ-ص ح /فا-ص ح ح /عِ- ص ح / لانْ- ص ح ح ص" وأما التفعيلة الثانية وهي "مُسْتَفْعِلُنْ" فالتحليل الصوتي لها" مُسْ-ص ح ص/ تَفْ-ص ح ص/عِ- ص ح/ لُنْ- ص ح ص" فتصبح بعد التذييل" مُسْ-ص ح ص/ تَفْ-ص ح ص/عِ- ص ح/لانْ- ص ح ح ص" ، وأما التفعيلة الثالثة "فاعِلُنْ" فالتحليل الصوتي لها" فا-ص ح ح/عِ-ص ح/لُنْ- ص ح ص" فتصبح بعد التذييل" فا-ص ح ح/عِ- ص ح/لانْ- ص ح ح ص" .

وقد تم تحويل المقطع القصير وهو" لَ" إلى مقطع طويل وذلك بزيادة حركة وهو الصائت الطويل الألف ، أي قمة ثانية في التفعيلة ودمج المقطع الطويل مع القاعدة الثانية فتحول إلى مقطع طويل مغلق وهو" ص ح ح ص" .

٣- التسبيغ: هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ويكون في "فاعِلاتُنْ" [٢]، فالتحليل الصوتي" فا- ص ح ح/ عِ-ص ح/لا-ص ح ح/تُنْ- ص ح ص" وبعد التسبيغ تصبح" فاعِلَاتَانْ" " فا- ص ح ح/عِ-ص ح/لا-ص ح ح/تَانْ- ص ح ح ص" وقد حدث تحويل المقطع المتوسط المغلق" لُنْ" إلى مقطع طويل مغلق وذلك بزيادة حركة وهو الصائت الطويل الألف أي قمة ثانية في المقطع الأخير.

---

(١). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٣.

(٢). ينظر: المصدر نفسه.

علل النقص وهي عشرة علل:

١–الحذف:" هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة ويكون في " مَفاعيلُنْ" فتصبح" مَفاعي" [١]، وعند التحليل الصوتي" مَفاعيلُنْ" فعند حذف السبب الخفيف الذي هو المقطع المتوسط المغلق في نهاية التفعيلة تصبح " مَفاعي" "مَ– ص ح /فا– ص ح ح/عي– ص ح ح" ، وبذلك تتحول التفعيلة من أربعة مقاطع إلى ثلاثة مقاطع.

٢– القطف:" هو إسقاط السبب الخفيف وإسكان ما قبله ويكون في" مُفاعَلَتُنْ" [٢]، فعند التحليل الصوتي " مُ–ص ح/ فا– ص ح ح/عَ–ص ح/لَ– ص ح/تُنْ– ص ح ص" هو حذف المقطع المتوسط المغلق ص ح ص من نهاية التفعيلة وإسكان ما قبله عند الحذف أي بحذف قمته وبقاء القاعدة فتصبح" مُفاعَلْ" " مُ– صح/فا–ص ح ح/عَلْ– ص ح ص" فتحولت التفعيلة من خمسة مقاطع إلى ثلاثة مقاطع وتتحول إلى فَعولُنْ.

٣–القصر:" هو إسقاط ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه ويكون في مَفاعيلُنْ " فتصبح" مَفَاعِيلْ" [٣]، فعند التحليل الصوتي لها" مَ–ص ح/فا– ص ح ح/عي–ص ح ح / لُنْ–ص ح ص" هو حذف القاعدة الثانية من المقطع المتوسط المغلق وحذف قمة القاعدة الأولى وإسكانها فتصبح" مَ–ص ح/فا–ص ح ح/عيلْ–ص ح ح ص" وبذلك تحولت التفعيلة من أربعة مقاطع إلى ثلاثة مقاطع وتحول المقطع المتوسط المغلق إلى مقطع طويل مغلق.

٤–القطع:" هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله ويكون في فاعِلُنْ فتصبح فاعِلْ" [٤]، فعند التحليل الصوتي " فا–ص ح ح/عِ– ص ح/لُنْ–ص ح ص" فتصبح" فا–ص ح ح/عِلْ– ص ح ص" إذ تم حذف القاعدة الثانية من المقطع المتوسط المغلق وحذف قمة القاعدة الأولى فتصبح" فا–ص ح ح/عِلْ– ص ح ص " وبذلك تحولت التفعيلة من ثلاثة مقاطع إلى مقطعين.

---

(١). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٤.

(٢). المصدر نفسه.

(٣). المصدر نفسه.

(٤). المصدر نفسه.

٥- التشعيث:" هو حذف أول أو ثاني الوتد المجموع ويكون في فاعِلُنْ فعند حذف الأول تصبح " فالُنْ" وعند حذف الثاني تصبح" فاعِنْ" [1]. فعند التحليل الصوتي لها" فا- ص ح ح/عِ- ص ح /لُنْ- ص ح ص" فعند حذف المقطع الثاني وهو المقطع القصير تصبح فالُنْ " فا-ص ح ح/لُنْ- ص ح ص" فتحولت التفعيلة من ثلاثة مقاطع إلى مقطعين ، وأما عند حذف ثاني الوتد المجموع فتصبح " فاعِنْ" "فا- ص ح ح/عِنْ- ص ح ص" إذ تم حذف القاعدة الأولى وقمتها من المقطع المتوسط المغلق مع بقاء القاعدة الثانية اي تم حذف المقطع القصير فتحولت التفعيلة من ثلاثة مقاطع إلى مقطعين.

٦- الحذذ:" هو حذف الوتد المجموع برمته ويكون في مُتَفاعِلُنْ فتصبح مُتَفا" [2]، فالتحليل الصوتي له" مُ-ص ح/ تَ-ص ح/فا-ص ح ح/عِ-ص ح/لُنْ- ص ح ص" فتصبح" مُ- ص ح /تَ-ص ح/فا-ص ح ح" حيث تم حذف المقطع القصير والمقطع المتوسط المغلق من نهاية التفعيلة وكلاهما يشكلان الوتد المجموع.

٧- الصلم:" وهو حذف الوتد المفروق برمته من آخر الجزء ويكون في مَفْعولَاتُ فتصبح مَفْعو" [3]، فالتحليل الصوتي لها" مَفْ- ص ح ص/عو- ص ح ح /لا- ص ح ح /تُ- ص ح" وبعد الصلم تصبح" مَفْ – ص ح ص/عُو-ص ح ح" فقد تم حذف المقطع الطويل والمقطع القصير من نهاية التفعيلة.

٨- الكسف:" هو حذف آخر الوتد المفروق في مَفْعُولَاتُ فيصير " مَفْعولاَ" فيصبح مَفْعولَنْ" [4]، فالتحليل الصوتي له "مَفْ- ص ح ص/عو- ص ح ح /لا- ص ح ح /تُ- ص ح " هو حذف المقطع القصير في نهاية التفعيلة" مَفْ- ص ح ص/عو- ص ح ح /لا- ص ح ح" إذ تحولت التفعيلة من أربعة مقاطع إلى ثلاثة مقاطع فتصبح " مَفْعولَنْ " أما في التفعيلة الاخيرة فقد تم تقصير المقطع الطويل بحذف حركته أي قمته مع بقاء القاعدة.

([1]). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٤.

([2]). المصدر نفسه.

([3]). المصدر نفسه.

([4]). المصدر نفسه.

٩- الوقف:" هو تسكين متحرك آخر الوتد المفروق في مَفْعُولَاتُ فتصبح مَفْعولاتْ" [١]، فعند التحليل الصوتي" مَفْ- ص ح ص/عو- ص ح ح /لا- ص ح ح /تُ- ص ح" تصبح " مَفْ- ص ح ص/عو- ص ح ح /لاتْ- ص ح ح ص" فتحولت التفعيلة من أربعة مقاطع إلى ثلاثة مقاطع حيث تم حذف قمة المقطع الاخير وهو المقطع القصير مع بقاء قاعدته ودمجها مع المقطع السابق لها فأصبح مقطع طويل مغلق.

١٠-البتر: وهو يتكون من علتين ، علة القطع ، وعلة الحذف ويكون في فعولن وفاعلاتن فتصبح فعلن[٢]، فعند التحليل الصوتي فالحذف هو أسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة من فاعلاتن فتصبح فاعلا، وعند دخول القطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله فتصبح فاعلْ فتصبح فعلن [٣].

بعد تحليل الزحاف المفرد والمركب والعلل بأنواعها نستنتج بأن بناء الدراسات العروضية على المقاطع الصوتية أفضل من بنائها على المتحرك والساكن ، حتى كان فهم الزحافات والعلل بشكل جيد هو النظر إلى التفعيلة ومعرفة مقاطعها وما يحدث فيها سواء كان بإطالة المقطع القصير أو تقصير المقطع الطويل أو تحويل المقطع الطويل أو القصير إلى مقطع متوسط مغلق وكذلك تحويل المقطع الطويل إلى مقطع طويل مغلق.

ت-نماذج تطبيقية على شعر سعد علي مهدي:

المقطع الصوتي هو الركيزة الأساسية لبناء الوحدات التركيبية في الأبيات الشعرية فلا يتم تقطيع الأبيات إلا به بناءً على قواعد إيقاعية معينة ، وقد استطاع الشاعر سعد علي مهدي أن يستثمر هذا التركيب في شعره ليبرهن على جمال أسلوبه وقوته فاختار المقطع المناسب للمعنى المناسب فأعطى المقطع المتوسط المفتوح(ص ح ح) للتعبير الحر الذي يصدر من أعماق النفس الإنسانية لما تمتاز به هذه الأصوات من طول الفترة الزمنية عند النطق بها، وبذلك يخرج المقطع الصوتي مليئاً بمشاعر الحب والنشوة والصدق في التعبير نتيجة لصفة الامتداد بهذه الأصوات عند النطق، ونجد المقطع القصير(ص ح) يتسم بالقوة والحزم في التعبير وتجسد سرعة الأداء الصوتي عند الشاعر، لأن المعنى يكون واضحاً والقصد بيناً في

---

(١). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٤ .

(٢). ينظر: المصدر نفسه :١٦.

(٣). ينظر: المكان نفسه.

قرارات الشاعر ولا يقبل الرجوع في هذه القرارات والتأمل والتفكير، أما المقطع المتوسط المغلق(ص ح ص) هذا المقطع يستعمله الشاعر في التعبير عن أفكاره بعد التأمل واتخاذ القرار والتفكير في كل الاحتمالات ،فهو مقطع يتوسط بين الشدة والليونة والهدوء النفسي في اتخاذ القرار بعد تحكيم العقل ، نلاحظ أن دواوين الشاعر سعد مهدي قد جاءت القصائد فيها متعادلة في استعمال التفعيلة ، فقد بلغ عدد قصائد الشعر العمودي تسعاً وثلاثين قصيدة والشعر الحر تسعاً وثلاثين قصيدة ، وعند تحليل الدواوين سنبين عدد البحور ونسبها

جدول رقم (٤) يبين عدد البحور ونسبها في الدواوين الشعرية المدروسة للشاعر:

البحور	عددها	
الكامل	٤٨	
الرمل	١٤	
الوافر	١٣	
البسيط	٥	
المتقارب	٥	
الرجز	٣	
الطويل	٢	
المتدارك	١	
الهزج	١	
السريع	١	

في الديوان الأول: (الذبح شوقاً) أستعمل الشاعر سعد علي مهدي ستة بحور شعرية في تسع وثلاثين قصيدة وكان أكثر الأوزان استعمالاً على الإطلاق هو وزن الكامل الذي استعمله ستاً وعشرين مرة ، ثم جاء وزن الرمل في المرتبة الثانية إذ استعمله أربع مرات ، ثم جاء في المرتبة الثالثة وزن المتقارب إذ استعمله ثلاث مرات ، وفي المرتبة الرابعة جاءت بحور عدة منها الطويل والبسيط والوافر إذ استعمل كل واحد منهما مرتين ؛ والأن نحلل نماذج من البحور تحليلاً صوتياً مقطعياً.

وقد جاء ذلك في قصيدة سعد علي مهدي(لأجلي) وهي من البحر الكامل قائلاً [1]:

لا ضوء بعدك يستطيع إثارتي   كي أُوْقظ الدنيا على أَشعاري

لَا ضَوْءَ بَعْ/دَكِ يَسْتَطِيْ/عُ إِثَارَتِي   كَيْ أُوْقِظُ دْ/دُنْيَا عَلَى/أَشْعَارِي

لَا– ضَوْ –ءَ – بَعْ/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص– ص ح ص– ص ح– ص ح ص.

دَ– كِ– يَسْ– تَ– طِيْ/ متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

عُ– إِ– ثَا– رَ– تِي /متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح ح.

كَيْ – أُوْ– قِ– ظُ دْ/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص–ص ح ح–ص ح– ص ح ص.

دُنْ– يَا– عَ– لَى/ متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ح.

أَشْ– عَا– رِي/متفاعل (مقطوفة)، ص ح ص– ص ح ح– ص ح ح.

قومي فإنِّي قَدْ وَصَلْتُ لِنُقْطَةٍ   من بعدها أَهِبُ الجِنُونَ قراري

قُوْمِي فَإِنْ/ نِي قَدْ وَصَلْ/تُ لِنُقْطَتِنْ   مِنْ بَعْدَهَا/ أَهِبُلْجِنُوْ/نَ قَرَارِي

قُوْ– مِي – فَ– إِنْ/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص– ص ح ح–ص ح– ص ح ص.

نِي –قَدْ– وَ– صَلْ/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص–ص ح ص–ص ح–ص ح ص.

تُ– لِ– نُقْ– طَ– تِنْ/متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ص.

مِنْ– بَعْ– دَ– هَا/ متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص– ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

أَ–هِ– بُلْ جِ– نُوْ/متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

نَ– قَ– رَا– رِي/ متفاعل(مقطوفة)، ص ح– ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

قومي على أملٍ بأنَّ رياحنا   ستكون هادئةٍ بدون غبارِ

قُوْمِي عَلَى/ أَمَلِنْ بأنْ/نَ رِيَاحَنَا   سَتَكُوْنُ هَا/دِئَتِنْ بِدُوْ/نِ غبارِي

قُوْ– مِي–عَ– لَى/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ح.

أَ– مَ– لِنْ– بِ– أَنْ/متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ص.

نَ– رِ– يَا–حَ– نَا /متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح ح.

سَ– تَ– كُوْ– نُ –هَا/ متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ح–ص ح– ص ح ح.

---

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :٧٤.

دِ– ئَ– تِنْ– بِ– دُوْ/متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ص ح ص–ص ح–ص ح ح.

نِ–غِ– بَا– رِي/ متفاعل(مقطوفة)،ص ح– ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

يعد اختيار الشاعر سعد علي مهدي للبحر الكامل في هذه القصيدة منسجماً مع موضوع القصيدة في التعبير عما يريد لما فيه من إيقاع صوتي منسجماً في تلك المقاطع ، وقد أضاف الإضمار والقطف للتفعيلة بعد التقطيع الصوتي لها وقع صوتي شجي إذ انتقلت من "متفاعلن" إلى "مستفعلن" ومن "متفاعلن إلى متفاعل" لما فيه من نبرة شجية في القصيدة هذه النبرة التي عن الرقة في المشاعر وصدق مشاعر الحب والاشتياق [1].

وقال سعد علي مهدي في قصيدته (حروفها التي أرهقتني) وهي من البحر الطويل [2]:

أراها بمحراب العبارات راكعه   تناجي ثريّاتٍ من الوجد ساطعه

ءَ راَ هَا/ بِمِحْرَابِ لْ/عِبَارا/تِ راكِعَه   تُنَاجِيْ/ثُرَيْيَاتِنْ/مِنَ لْوَجْ/دِ سَاطِعَهْ

ءَ– راَ –هَا/فعولن، ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

بِ– مِحْ– رَا –بِ لْ/ مفاعيلن، ص ح– ص ح ص– ص ح ح– ص ح ص.

عِ– بَا– را، فعولن/ ص ح– ص ح ح–ص ح ح.

تِ – را– كِ–عَهْ / مفاعلن(مقبوضة) ، ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح ص.

تُ– نَا– جِيْ /فعولن، ص ح– ص ح ح– ص ح ح .

ثُ– رَيْ– يَا– تِنْ/ مفاعيلن، ص ح– ص ح ص– ص ح ح– ص ح ص.

مِ– نَ لْ– وَجْ/ فعولن، ص ح– ص ح ص– ص ح ص.

دِ – سَا– طِ– عَهْ /مفاعلن(مقبوضة)، ص ح– ص ح ح–– ص ح– ص ح ص.

([1]). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :١٧٧.

([2]). ديوان(الذبح شوقاً) : ٨٦.

وتجثو كأَنّ الركبتين وسادةٌ　　　أراحت عليها قامةً جدّ فارعه

وَتَجْثُو/ كَأَنْنَ رْرُكْ/ بَتَيْنِ/ وِسَادَتُنْ　　　ءَ راحَتْ/عَلَيْهَا قَا/مَتَنْ جدْ/دَ فَارعِهْ

وَ- تَجْ- ثُو/ فعولن، صح- ص ح ص- ص ح ح.

كَ- أَنْ- نَ رْ- رُكْ/ مفاعيلن، ص ح- ص ح ص- ص ح ص- ص ح ص.

بَ- تَيْ- نِ/ فعول(مقبوضة)، ص ح- ص ح ص- ص ح.

وِ- سَا- دَ- تُنْ/ مفاعلن(مقبوضة)، ص ح- ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

ءَ - را- حَتْ/ فعولن، ص ح- ص ح ح- ص ح ص.

عَ- لَيْ- هَا- قَا/ مفاعيلن، ص ح- ص ح ص- ص ح ح- ص ح ح.

مَ- تَنْ -جدْ/ فعولن، ص ح- ص ح ص- ص ح ص.

دَ- فَا- رِ- عِهْ/ مفاعلن(مقبوضة)، ص ح- ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

يداها كأغصان القرنفل أرسلت　　　عطوراً وعيناها إلى الحرف ضارعه

يَدَاها/ كأَغْصَان لْ/قُرُنْفِ/لِ أُرْسِلَتْ　　　عُطُوْرَنْ/ وَعَيْنَاهَا/ إِلَلْحَرْ/فِ ضَارِعَهْ

يَ- دَا- ها/فعولن، ص ح- ص ح ح- ص ح ح.

كَ- أَغْ- صَا- نِ لْ/مفاعيلن، ص ح- ص ح ص- ص ح ح- ص ح ص.

قُ- رُنْ- فِ/ فعول(مقبوضة)، ص ح- ص ح ص- ص ح.

لِ- أُرْ- سِ- لَتْ/ مفاعلن(مقبوضة)، ص ح- ص ح ص- ص ح- ص ح ص.

عُ- طُوْ- رَنْ/ فعولن، ص ح- ص ح ح- ص ح ص .

وَ- عَيْ- نَا- هَا /مفاعيلن، ص ح- ص ح ص— ص ح ح- ص ح ح.

إِ- لَلْ- حَرْ/فعولن، ص ح- ص ح ص- ص ح ص.

فِ- ضَا- رِ- عَهْ/ مفاعلن (مقبوضة)، ص ح- ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

إن من مبررات استعمال الشاعر للبحر الطويل في هذه القصيدة هو لما ينماز به هذا البحر من الرصانة والإنسجام في نغماته الهادئة ، وهو من أصلح البحور في التعبير عن الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول النفس ، لا سيما أن الشاعر في موضع شكوى

وهو يعبر بصدق عن إحساسه ومعاناته فجاءت المقاطع الصوتية لهذه التفعيلات منسجمة مع المعنى في القصيدة [١]. وقال الشاعر سعد علي مهدي في قصيدته(ظمأ) وهي من البحر البسيط [٢]:

ماذا سيعنيهِ من سهد أكابدُهُ   مادام يمشي ونبض الوقت قائدُهُ

مَاذا سَيَعْ/ نِيْه مِنْ/ سُهْدِنْ أُكَا/ بِدُهُوْ   مَادَامَ يَمْ/ شِي وَنَبْ/ضُ لْوَقْتِ قَا/ئِدُهُوْ

مَا- ذا- سَ- يَعْ/ مستفعلن، ص ح ح- ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

نِيْ- هِ- مِنْ/ فاعلن: ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

سُهْ- دِنْ- أُ- كَا/ مستفعلن، ص ح ص- ص ح ص- ص ح- ص ح ح .

بِ- دُ- هُوْ/ فعلن(مخبونة)، ص ح- ص ح- ص ح ص.

مَا- دَا- مَ - يَمْ/ مستفعلن، ص ح ح- ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

شِي - وَ- نَبْ/فاعلن، ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

ضُ لْ- وَقْ- تِ - قَا/ مستفعلن، ص ح ص- ص ح ص- ص ح- ص ح ح.

ئِ- دُ- هُوْ/فعلن(مخبونة) ، ص ح- ص ح- ص ح ص.

ترمي له الساعة الخرقاء أرغفةً   تنورها في دمي تجري مواقدُهُ

تَرْمِي لَهُ سْ/ سَاعَةُ لْ/خَرْقَاءُ أَرْ/غِفَتَنْ   تُنْنُورُهَا/فِي دَمِي/ تَجْرِي مَوَا/قِدُهُو

تَرْ- مِي- لَ- هُ سْ/مستفعلن، ص ح ص- ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

سَا-عَ- ةُ لْ/ فاعلن، ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

خَرْ- قَا- ءُ- أَرْ/مستفعلن، ص ح ص- ص ح ح- ص ح- ص ح ص.

غِ- فَ- تَنْ/ فعلن(مخبونه)، ص ح- ص ح- ص ح ص.

تُنْ- نُو- رُ- هَا/ مستفعلن، ص ح ص- ص ح ح- ص ح- ص ح ح.

فِي - دَ- مِي/فاعلن، ص ح ح- ص ح- ص ح ح.

تَجْ- رِي - مَ- وَا/ مستفعلن، ص ح ص- ص ح ح - ص ح- ص ح ح.

---

(١). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية:١٠٤.

(٢). ديوان (الذبح شوقاً):١٧.

قِ– دُ– هُو/فعلن(مخبونه)، ص ح– ص ح– ص ح ح.

ليلٌ كسيحُ الخطى عِكّازُهُ رئتي		أغراه من لهفتي طيفٌ يراودُهُ

لَيْلُنْ كَسِيْ/حُ لْخُطَى/ عِكْكَازُهُو/ رِئَتِي		أَغْرَاهُ مِنْ/ لَهْفَتِي /طَيْفُنْ يُرا/وِدُهُو

لَيْ– لُنْ –كَ– سِيْ/مستفعلن، ص ح ص– ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

حُ لْ– خُ– طَى/ فاعلن، ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

عِكْ– كَا– زُ– هُو/ مستفعلن، ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ح.

رِ– ئَ– تِي/ فعلن(مخبونة)، ص ح– ص ح– ص ح ح.

أَغْ– رَا– هُ– مِنْ/ مستفعلن، ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ص.

لَهْ– فَ– تِي/فاعلن، ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

طَيْ– فُنْ– يُ– را/ مستفعلن، ص ح ص – ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

وِ– دُ–هُو/فعلن(مخبونة)، ص ح– ص ح– ص ح ح.

يعد اختيار الشاعر لهذا البحر موفقاً لما فيه من الجدية في التعبير، وهو يتناسب مع القصيدة التي تعبر بصدق عن المشاعر والعتاب نتيجة البعد والشوق الظمآن والحرمان وليس له سوى الصبر، وهذا الإنتقال بين التفعيلات والإيقاع الصوتي للمقاطع وخصوصاً الخبن الذي وقع في (فاعلن) مخبونة العروض والضرب أضفى على النص ذلك الجرس الجميل في التنقل الإيقاعي لموسيقى الأبيات [١].

وقال أيضاً في قصيدته(عراق الروح) وهي من البحر الوافر[٢]:

تطاولُ قمّةَ التاريخ قامه		وتسطع في خدود المجد شامه

تُطَاوِل قِمْ /مَةَ لْتَارِيْ/خِ قَامَه		وتَسْطَعُ فِي/ خِدُودِ لْمَجْ/ دِشَامَه

تُ– طَا– وِ– لُ –قِمْ/ مفاعلتن، ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح– ص ح ص.

مَ– ةَ لْ– تَا– رِيْ/ مفاعلتن(معصوبة) [٣]، ص ح– ص ح ص– ص ح ح– ص ح ح.

خِ – قَا– مَه/فعولن(مقطوفة) [٤]، ص ح– ص ح ح– ص ح ص.

---

(١). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :١٣٦.

(٢). ديوان(الذبح شوقاً) :٤٨.

وَ– تَسْ –طَ– عُ– فِي/ مفاعلتن، ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح –ص ح ح.
خِ– دُو– دِ لْ– مَجْ/ مفاعلتن(معصوبة)، ص ح– ص ح ح– ص ح ص– ص ح ص.
دِ– شَا– مَه/ فعولن(مقطوفة)، ص ح– ص ح ح– ص ح ص.

وترسم في جبين الأرض وشماً لخارطةٍ كأجنحة اليمامه
وَ تَرْسِمُ فِي/ جَبِينِ لْأَرْ/ضِ وَشْمَنْ لِخَارِطَتِنْ/ كَأَجْنِحَةِ لْ/ يَمَامَه
وَ– تَرْ– سِ– مُ –فِي/ مفاعلتن، ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح– ص ح ح.
جَ– بِي– نِ لْ– أَرْ، مفاعلتن(معصوبة)،ص ح– ص ح ح– ص ح ص– ص ح ص.
ضِ– وَشْ– مَنْ/ فعولن(مقطوفة)، ص ح– ص ح ص– ص ح ص.
لِ– خَا– رِ– طَ– تِنْ/ مفاعلتن/ ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح– ص ح ص.
كَ– أَجْ– نِ– حَ – ةِ لْ/ مفاعلتن، ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح–ص ح ص.
يَ– مَا– مَه/ فعولن(مقطوفة)، ص ح– ص ح ح– ص ح ص.

كأنّك في مسار الليل ضوءٌ توهّج كلّما زاد استقامه
كَأَنْنَكَ فِي/ مَسَارِلْلَيْ/ لِ ضَوءُنْ تَوَهْهَجَ كُلْ/لَمَا زَادَ سْ/تِقَامَه
كَ– أَنْ– نَ– كَ– فِي/ مفاعلتن، ص ح– ص ح ص– ص ح–ص ح– ص ح ح.
مَ– سَا– رِلْ– لَيْ/مفاعلتن(معصوبة)،ص ح– ص ح ح– ص ح ص– ص ح ص.
لِ– ضَوْ– ءُنْ/فعولن(مقطوفة)، ص ح– ص ح ص– ص ح ص.
تَ– وَهْ– هَ– جَ– كُلْ/مفاعلتن،ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح– ص ح ص.
لَ– مَا– زَا – دَ سْ/مفاعلتن، ص ح–ص ح ح– ص ح ح– ص ح ص.
تِ– قَا– مَه/ فعولن(مقطوفة)، ص ح– ص ح ح– ص ح ص.

استعمال بحر الوافر جاء منسجماً مع القصيدة في التعبير عن الفخر والعز والكرامة والمجد وهو وزن خطابي يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته [١].

(١). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : ١٥٣

في الديوان الثاني: (شرر الرماد) استعمل الشاعر سعد علي مهدي أربعة بحور شعرية في عشرين قصيدة وكان أكثر الأوزان استعمالاً على الإطلاق هو وزن الكامل الذي استعمله إحدى عشرة مرة ، ثم جاء وزن الرمل في المرتبة الثانية فقد استعمله أربع مرات ، ثم جاء في المرتبة الثالثة وزن الوافر وقد استعمله ثلاث مرات ، ثم جاء في المرتبة الرابعة بحر البسيط وقد استعمل مرة واحدة ، وهذا تحليل صوتي مقطعي لنماذج من البحور المستعملة من قبل الشاعر جاء ذلك في قصيدته (الزوج الرابع) وهي من البحر الكامل قوله[1]:

وكأنّ صَمتي عن خِداعِك طائشاً   أغراك كي تبقى بِطَيشِ مُخادِعِ

وَكَأَنْنَ صَمْ/تِي عَن خِدَا/ عِكَ طائِشنْ   أَغْرَاك كَي/ تَبْقَى بِطَيْ/شِ مُخَادِعِيْ

وَ– كَ– أَنْ – نَ – صَمْ/ متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ص.

تِي– عَنْ – خِ– دَا/ متفاعلن، ص ح ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

عِ– كَ – طا– ئِ– شَنْ/ متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح ص .

أَغْ– رَا– كَ– كَي/ متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ص .

تَبْ– قَى– بِ– طَي/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ص.

شِ– مُ– خَا– دِ–عِي/متفاعلن، ص ح– ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح ح.

شَهران والأملُ الضعيفُ مُعَلّقٌ   بِحِبَال جَهلِكَ كَي تَثُوبَ لِواقعِ

شَهْران وَلْ/ أَ مَلُ ضَنْضَعِي/فُ مُعَلْلَقُنْ   بِحِبَالِ جَهْ/ لِكَ كَيْ تَثُوْ/بَ لِوَاقِعِيْ

شَهْ– را– نِ– وَلْ/ متفاعلن(مضمرة) ، ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ص.

أَ– مَ– لُ ضَنْ– ضَ–عِي/متفاعلن ، ص ح–ص ح–ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

فُ– مُ–عَلْ– لَ– قُنْ/ متفاعلن، ص ح– ص ح–ص ح ص– ص ح–ص ح ص.

بِ–حِ– بَا– لِ– جَهْ/متفاعلن ، ص ح– ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح ص.

لِ– كَ– كَيْ– تَ– ثُو/ متفاعلن ، ص ح– ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ح

بَ– لِ– وَا– قِ– عِي/متفاعلن ، ص ح– ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح ح.

(1). ديوان(شرر الرماد) :٣٣.

وَكرامتي تأبى الخنوع لما أرى　　　من أنّه جرحٌ يهين تواضعي

وَ كَرَامَتِي/تَأْبَ لْخِنُوْ/عَ لِمَاأَرَى　　　مِنْ أَنْنَهُوْ/جَرْحُنْ يُهِي/نُ تَوَاضُعِي

وَ- كَ- رَا- مَ- تِي/ متفاعلن، ص ح-ص ح- ص ح ح-ص ح- ص ح ح.

تَأْ- بَ لْ-خِ- نُوْ/متفاعلن(مضمرة)،ص ح ص- ص ح ص- ص ح- ص ح ح.

عَ- لِ-مَا-أَ- رَى/ متفاعلن، ص ح- ص ح-ص ح ح-ص ح- ص ح ح .

مِنْ- أَنْ- نَ- هُوْ/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص- ص ح ص-ص ح-ص ح ح.

جَرْ-حُنْ- يُ- هِي/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص- ص ح ص-ص ح-ص ح ح.

نُ- تَ- وَا-ضُ-عِي/ متفاعلن، ص ح-ص ح- ص ح ح-ص ح- ص ح ح .

يعد اختيار الشاعر للبحر الكامل في هذه القصيدة منسجماً مع موضوع القصيدة في التعبير عن المقصود لما فيه من إيقاع صوتي ينسجم في تلك المقاطع وقد وجد الإضمار في التفعيلة بعد التقطيع الصوتي لها له وقع صوتي شجي إذ انتقلت من متفاعلن إلى مستفعلن لما فيه من نبرة شجية في القصيدة ، تلك النبرة التي تعبر عن مدى المعاناة وصدق مشاعر الحب والإشتياق في مقابل النكران وجرح كرامته والوفاء من طرف والخداع من الطرف الآخر [١].

وقال أيضاً في قصيدته(كبرياء الخريف) وهي من البحر البسيط [٢]:

شَوقاً لِمَجدٍ مَضى أم أنَّه النَزقُ　　　هذا الذي فجأة في القلب يَنبَثِقُ

شَوْقَنْ لِمَجْ/ دِ نْ مَضَى/ أَمْ أَنْنَهُ نْ/نَزَقُو　　　هَاذَلْلَذِي/فَجْأَتَنْ/فِلْقَلْبِ يَنْ/بَثِقُو

شَوْ- قَنْ- لِ- مَجْ/مُسْتَفْعِلُنْ/ ص ح ص- ص ح ص- ص ح-ص ح ص.

دِ نْ- مَ- ضَى/فَاعِلُنْ/ ص ح ص- ص ح- ص ح ح.

أَمْ – أَنْ- نَ- هُ نْ/ مستفعلن/ ص ح ص- ص ح ص- ص ح- ص ح ص.

نَ-زَ- قُو /فَعِلُنْ (مخبونه)/ ص ح- ص ح- ص ح ح .

هَا- ذَلْ- لَ- ذِي/مُسْتَفْعِلُنْ/ص ح ح- ص ح ص- ص ح- ص ح ح.

---

(١). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :١٧٧.

(٢). ديوان(شرر الرماد) : ٤٢.

فَجْ–أَ– تَنْ/فاعلن/ ص ح ص– ص ح– ص ح ص.
فِلْ– قَلْ– بِ– يَنْ/مستفعلن/ ص ح ص–ص ح ص– ص ح–ص ح ص.
بَ–ثِ– قُو/ فَعِلُنْ(مخبونة)/ ص ح–ص ح– ص ح ح.

أو ربَّما فسحة في العمر صادفها   وهمٌ بأنْ علَّها الأنهارُ تحترقُ
أَوْ رُبْبَما/فَسْحَتُنْ/ فِلْعُمْرِصَا/دَفَهَا   وَهْمُنْ بِأَنْ/عَلْلَها/أَنْهَارُتَحْ/تَرِقُو

أَوْ– رُبْ– بَ– ما/مستفعلن ، ص ح ص– ص ح ص– ص ح– ص ح ح.
فَسْ–حَ– تُنْ/ فاعلن، ص ح ص– ص ح– ص ح ص.
فِلْ–عُمْ– رِ– صَا/مستفعلن ، ص ح ص– ص ح ص، ص ح، ص ح ح.
دَ– فَ– هَا/ فعلن(مخبونة) ، ص ح– ص ح– ص ح ح.
وَهْ– مُنْ – بِ– أَنْ/مستفعلن، ص ح ص– ص ح ص– ص ح– ص ح ص.
عَلْ– لَ–هَا/ فاعلن ، ص ح ص، ص ح، ص ح ح.
أَنْ–هَا– رُ– تَحْ/مستفعلن ، ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ص.
تَ– رِ– قُو/فعلن(مخبونة)، ص ح– ص ح– ص ح ح.

أو علَّها غَيمةٌ في الصيف تَمنَحُنِي   ظلًّا ولو باهتاً بالشمس يُختَرَقُ
أَوْ عَلْلَهَا/غَيْمَتُنْ/فِصْصَيْفِ تَمْ/نَحُنِي   ظِلْلَنْ وَلَوْ/بَاهِتَنْ/بِشْشَمْسِ يُخْ/تَرَقُوْ

أَوْ– عَلْ– لَ–هَا/ مستفعلن، ص ح ص–ص ح ص– ص ح– ص ح ح.
غَيْ– مَ– تُنْ/ فاعلن /ص ح ص– ص ح– ص ح ص.
فِصْ– صَيْ– فِ– تَمْ/ مستفعلن/ص ح ص– ص ح ص، ص ح، ص ح ص.
نَ– حُ– نِي/فعلن(مخبونة)، ص ح– ص ح– ص ح ح.
ظِلْ– لَنْ– وَ– لَوْ/مستفعلن، ص ح ص– ص ح ص– ص ح– ص ح ص.
بَا–هِ– تَنْ/فاعلن/ ص ح ح، ص ح– ص ح ص.
بِشْ– شَمْ–سِ– يُخْ/ مستفعلن، ص ح ص– ص ح ص– ص ح– ص ح ص.
تَ– رَ– قُوْ/فعلن(مخبونة)، ص ح– ص ح– ص ح ح.

اعتمد الشاعر بحر البسيط وهو من البحور الطويلة التي يستعمل في التعبير عن المواضيع الجدية ، وجود زحاف الخبن الذي له وقع سمعي والتزم الخبن في العروض والضرب وهو بذلك يسمى مخلع البسيط وهذا يجعله من أجمل البحور وكثرة المقاطع المغلقة تتوافق مع معنى الأبيات وتمثل بانسداد الأُفق أمام الشاعر [1].

وقال سعد علي مهدي في قصيدته(أُحبك) وهي من البحر الوافر[2]:

لأنَّك جئت من رحم التمنّي

لِأَنْنَكِ جِئْ/تِ مِنْ رَحِمِ لْ/ تَمَنْنِي

لِ–أَنْ–نَ– كِ– جِئْ/ مفاعلتن/ ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح– ص ح ص.

تِ– مِنْ– رَ –حِ– مِ لْ/ مفاعلتن/ ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح– ص ح ص.

تَ–مَنْ– نِي/ مفاعل(مقطوفة)/ ص ح– ص ح ص– ص ح ح.

جعلتك في الهوى ضوءً بعيني

جَعَلْتُكِ فِلْ/هَوَى ضَوْءَ نْ/ بِعَيْنِي

جَ–عَلْ–تُ–كِ– فِلْ/ مفاعلتن/ ص ح–ص ح ص–ص ح–ص ح– ص ح ص.

هَ– وَى –ضَوْ– ءَ نْ/ ص ح– ص ح ح– ص ح ص–ص ح ص.

بِ–عَيْ– نِي/ مفاعل(مقطوفة)/ ص ح–ص ح ص– ص ح ح.

فَإنْ هَبّتْ رِياحُ الشوقِ حيناً

فَإنْ هَبْبَتْ/ رِياحُ شْشَوْ/ قِ حِينَنْ

فَ– إنْ – هَبْ– بَتْ/(معصوبه)، ص ح–ص ح ص– ص ح ص– ص ح ص.

رِ– يا–حُ شْ– شَوْ/مفاعلتن(معصوبه)، ص ح– ص ح ح– ص ح ص– ص ح ص.

قِ– حِي– نَنْ/ مفاعل (مقطوفه)،ص ح– ص ح ح– ص ح ص.

على تنهيدةٍ أغمضت جفني

عَلَى تَنْهِي/ دَتِنْ أَغْمَضْ/ تُ جَفْنِي

عَ– لَى – تَنْ– هِي/مفاعلتن، ص ح– ص ح ح– ص ح ص، ص ح ح.

---

(1). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :١٣٨.

(2). ديوان(شرر الرماد) :٣٦.

دَ- تِنْ -أَغْ- مَضْ/مفاعلتن(معصوبة)،ص ح، ص ح ص، ص ح ص، ص ح ص.

ثُ- جَفْ- نِي/ مفاعل(مقطوفة)، ص ح-ص ح ص-ص ح ح.

بحر الوافر ينماز بسرعة نغماته ، وهو وزن خطابي ولذلك عمد الشاعر إلى استعماله في قصيدته لأنه ينسجم مع معنى القصيدة وجوها المتمثل بالغزل والحب [1].

وقال سعد علي مهدي في قصيدته(محاولة) وهي من بحر الرمل [2]:

ناوليني يدك المرتجفه

نَاوِلِينِي/يَدَكِ لْمُرْ/تَجِفَهْ

نَا-وِ-لِي- نِي/فاعلاتن/ ص ح ح- ص ح- ص ح ح- ص ح ح.

يَ- دَ- كِ لْ- مُرْ/ فعلاتن(مخبونة)، ص ح- ص ح- ص ح ص- ص ح ص.

تَ- جِ- فَهْ/فعلن(مبتورة)، ص ح-ص ح- ص ح ص.

واجعلي الحب قريباً من فمي

وَجْعَلِلْحُبْ/ بَ قَرِيبَنْ/ مِنْ فَمِي

وَجْ-عَ- لِلْ-حُبْ/فاعلاتن، ص ح ص- ص ح-ص ح ص-ص ح ص.

بَ- قَ- رِي- بَنْ/فعلاتن(مخبونة)، ص ح- ص ح- ص ح ح- ص ح ص.

مِنْ- فَ- مِي/فعلن(مبتورة)،ص ح ص- ص ح- ص ح ح.

لأرى ضوء ثُريّاتِ الهوى

لِأَرَى ضَوْ/ءَ ثُرَيْيَا/ تِ لْهَوَى

لِ- أَ- رَى - ضَوْ/ فعلاتن (مخبونة)، ص ح- ص ح- ص ح ح-ص ح ص.

ءَ- ثُ-رَيْ- يَا/فعلاتن(مخبونة)، ص ح- ص ح- ص ح ص- ص ح ح.

تِ لْ-هَ- وَى/فاعلن(مصلومة)، ص ح ص- ص ح- ص ح ح.

سابحاً بين كُرياتِ دمِي

سَابِحَنْ بَيْ/ نَ كُرَيْيَا/تِ دَمِي

سَا- بِ- حَنْ- بَيْ/ فاعلاتن ، ص ح ح- ص ح- ص ح ص- ص ح ح.

([1]). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :١٣٨.

([2]). ديوان(شرر الرماد) :٨.

نَ- كُ- رَيْ- يَا/فعلاتن(مخبونة)، ص ح- ص ح- ص ح ص- ص ح ح.
تِ- دَ- مِي/ فعلن(مبتورة)، ص ح- ص ح- ص ح ح.
عمد الشاعر لاستعمال بحر الرمل لما يتميز به من النظم والايقاع الراقص ، وهو ينسجم مع معاني القصيدة المنتقله من معنى إلى آخر ، فهو يتنقل من الذكريات الجميلة ، والشوق إلى الأمنيات والواقع [1].

في الديوان الثالث(ما زلتُ أحلم بالندى) استعمل الشاعر خمسة بحور شعرية في خمس عشرة قصيدة إذ كان البحر الكامل هو الذي إحتل المرتبة الاولى ، إذ ورد سبع مرات ، أما في المرتبة الثانية ، فقد جاء بحر الوافر، وورد ثلاث مرات ، وفي المرتبة الثالثة بحر الرمل ورد مرتين ، أما في المرتبة الرابعة فقد جاءت بحور عدة ، وقد وردت مرة واحدة ، فمنها الهزج والبسيط ، وفيما يأتي التحليل المقطعي الصوتي لنماذج من البحور في ديوان الشاعر أعلاه.

قال سعد علي مهدي في قصيدته(من دُخان جهنم) وهي من البحر الكامل [2]:

للوهلة الأولى ظننت بأنني
لِلْوَهْلَةِ لْ/أُوْلَى ظَنَنْ/تُ بِأَنْنَنِي
لِلْ-وَهْ- لَ-ةَ لْ/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص- ص ح ص- ص ح- ص ح ص.
أُوْ- لَى- ظَ- نَنْ/متفاعلن(مضمرة)، ص ح ص- ص ح ح- ص ح- ص ح ص.
تُ- بِ- أَنْ- نَ- نِي/متفاعلن، ص ح-ص ح- ص ح ص-ص ح- ص ح ح.
ودّعتُ أيامَ البنفسج مرغما
وَدْدَعْتُ أَ/ يَامَ لْبَنَفْ/ سَجِ مُرْغَمَا
وَدْ- دَعْ- تُ- أَ/(متفاعل)(مكفوفة)، ص ح ص- ص ح ص- ص ح- ص ح.
يَا-مَ لْ- بَ- نَفْ/ متفاعلن، ص ح ح-ص ح ص-ص ح- ص ح ص.
سَ- جِ- مُرْ-غَ- مَا/متفاعلن، ص ح-ص ح- ص ح ص-ص ح- ص ح ح.
ودعوت ربّي أن أعيش لكي أرى.

([1]). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :٢١٨.
([2]). ديوان(ما زلت أحلم بالندى): ٥٠.

وَدَعَوْتُ رَبْ/ بِي أَنْ أَعِي/ شَ لِكَي أَرى

وَ– دَ–عَوْ– تُ – رَبْ/ متفاعلن، ص ح–ص ح–ص ح ص–ص ح– ص ح ص.

بِي – أَنْ– أَ– عِي/متفاعلن، ص ح ح–ص ح ص–ص ح–ص ح ح.

شَ– لِ– كَي– أَ – رَى/ متفاعلن، ص ح–ص ح– ص ح ح–ص ح– ص ح ح.

– من كلِّ غابات الدفِينة برعما.

مِنْ كُلْلِ غَا/بَاتِ دْدَفِي/ نَةَ بُرْعُما

مِنْ– كُلْ– لِ –غَا/ متفاعلن(مضمرة)،ص ح ص– ص ح ص–ص ح– ص ح ح.

بَا– تِ دْ– دَ– فِي/متفاعلن، ص ح ح– ص ح ص–ص ح–ص ح ح.

نَ– ةَ – بُرْ –عُ– ما/متفاعلن، ص ح–ص ح– ص ح ص–ص ح– ص ح ح.

إنَّ اختيار الشاعر للبحر الكامل كان منسجماً مع موضوع القصيدة في التعبير عن الحزن العميق ، والموت البطيء ، والهروب من الماضي كأنه ينتظر حصاد ، وثمار تلك الأيام ، وهو ينسجم مع الإيقاع الصوتي في تلك المقاطع ، وقد وجد الإضمار في التفعيلة بعد التقطيع الصوتي لها ، وقع صوتي رائع إذ انتقلت من " متفاعلن " إلى " مستفعلن " لما فيه من نبرة شجية في القصيدة وزحاف الكف أيضاً له وقع صوتي في التفعيلة فهو ينسجم مع أمنيات الشاعر ورغباته التي في نفسه ومع الواقع المخالف لذلك [١].

وقال في قصيدته(مقتطفات) وهي من البحر الوافر [٢]:

سنينٌ قد مضت وأنا مسيحٌ

سِنِينُنْ قَدْ/مَضَتْ وَأَنَا/مَسِيحُن

سِ– نِي– نُنْ –قَدْ /مفاعلتن، ص ح–ص ح ح–ص ح ص– ص ح ص.

مَ– ضَتْ– وَ– أَ– نَا /مفاعلتن، ص ح– ص ح ص– ص ح–ص ح– ص ح ح.

مَ– سِي– حُنْ/مفاعلْ(مقطوفة)، ص ح– ص ح ح– ص ح ص.

(١). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :١٧٧

(٢). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :١٠٦.

أواجه مرغما وجع الصليبِ

أَوَاجِهُ مُر/ غَمَنْ وَجَعَ صْ/ صَلِيبِي

أُ– وَا–جِ– هُ– مُرْ/مفاعلتن، ص ح– ص ح ح–ص ح– ص ح– ص ح ص.

غَ– مَنْ– وَ–جَ– عَ صْ/مفاعلتن، ص ح–ص ح ص–ص ح–ص ح– ص ح ص.

صَ–لِي– بِي/مفاعل(مقطوفة)، ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

ضياعاً كنت في بحر الخطايا

ضَياعَنْ كُنْ/ تُ فِي بَحْرِلْ/خَطَايا

ضَ– يا–عَنْ– كُنْ/مفاعلتن(معصوبة)،ص ح–ص ح ح–ص ح ص–ص ح ص.

تُ– فِي– بَحْ– رِ لْ/مفاعلتن، ص ح–ص ح ح–ص ح ص–ص ح ص.

خَ– طَا– يا/مفاعل(مقطوفة)،ص ح–ص ح ح– ص ح ح.

وَشَمْسَاً أدركت ألم المغيبِ

وَشَمْسَنْ أَدْ/ رَكَتْ أَلَمَ لْ/ مَغِيبِي

وَ– شَمْ– سَنْ– أَدْ/مفاعلتن(معصوبة)،ص ح–ص ح ص–ص ح ص–ص ح ص.

رَ– كَتْ– أَ– لَ– مَ لْ/مفاعلتن، ص ح–ص ح ص–ص ح– ص ح–ص ح ص.

استعمال الشاعر لبحر الوافر قد انسجم مع محيط القصيدة لما يمتاز به من سرعة نغماته فهو وزن خطابي ينسجم مع قصيدة الغزل والحب والشوق والعتاب [1].

---

(1). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية:١٣٨.

وقال أيضاً في قصيدته "مقتطفات" وهي من بحر الرمل [١] :

أصدقائي

أَصْدِقَائِي/أَصْ– دِ– قَا– ئِي،فاعلاتن/ص ح ص–ص ح– ص ح ح– ص ح ص

حاولوا أن تفهموني

حَاوِلُوْ أَنْ/ تَفْهَمُونِي

حَا– وِ– لُوْ– أَنْ/فاعلاتن، ص ح ح–ص ح– ص ح ص– ص ح ص.

تَفْ– هَ– مُو– نِي/فاعلاتن، ص ح ص–ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

جرّبوا لو مرّة أنْ تبحروا خلف عيوني

جَرْرَبُو لَوْ/مَرْرَتَنْ أَنْ/تُبْحِرُو خَلْ/فَ عُيُوْنِي

جَرْ– رَ– بُو– لَوْ/فاعلاتن/ص ح ص–ص ح–ص ح ح–ص ح ص.

مرْ– رَ– تَنْ– أَنْ/فاعلاتن /ص ح ص–ص ح–ص ح ص–ص ح ص.

تُبْ– حِ– رُو–خَلْ/ فاعلاتن /ص ح ص–ص ح–ص ح ح– ص ح ص.

فَ–عُ– يُوْ– نِي/فعلاتن(مخبونة)، ص ح–ص ح– ص ح ح–ص ح ح.

لا لكي في ذات يوم يذكروني

لَا لِكَي فِي/ذاتِ يَوْمِنْ/يَذْكُرُونِي

لَا– لِ– كَي– فِي/فاعلاتن، ص ح ح– ص ح–ص ح ص– ص ح ح.

ذا–تِ –يَوْ– مِنْ/فاعلاتن/ص ح ح– ص ح– ص ح ص–ص ح ص.

يَذْ– كُ– رُو– نِي/فاعلاتن، ص ح ص–ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

بل لأن الشعر إحساسي وَنبضي وشجوني

بَلْ لِأَنْنَ شْ/شِعْرَ إِحْسا/سِي وَنَبْضِي/ وَشُجُوْنِي

بَلْ– لِ– أَنْ– نَ شْ/فاعلاتن، ص ح ص–ص ح–ص ح ص–ص ح ص.

شِعْ– رَ– إِحْ– سا/فاعلاتن، ص ح ص–ص ح–ص ح ص– ص ح ح.

سِي– وَ– نَبْ– ضِي/فاعلاتن، ص ح ح–صح–ص ح ص– ص ح ح.

(١). ديوان(ما زلت أحلم بالندى):١٠٥.

وَ– شُ–جُوْ– نِي/فعلاتن (مخبونة) ، ص ح–ص ح– ص ح ح–ص ح ح.

إنَّ استعمال الشاعر لبحر الرمل لما يتميز به من النظم والايقاع الراقص ينسجم مع معاني القصيدة المنتقلة من معنى إلى آخر ، فهو منتقل بين المشاعر الصادقة والتعبير عنها وبيانها وبين الذكريات المحفورة في الذاكرة [1].

وقال أيضاً في قصيدته مقتطفات من بحر الهزج [2]:

بلى يا أيّها الوجدُ

بَلَى يَاأَيْ/ يُهَ لْوَجْدُو

بَ– لَى– يَا– أَيْ/ مفاعيلن، ص ح– ص ح ح– ص ح ح– ص ح ص.

يَ– هَ لْ– وَجْ– دُو/مفاعيلن، ص ح–ص ح ص–ص ح ص–ص ح ح.

لِهذا الصمت أسبابٌ

لِهاذصَمْصَ/تِ أَسْبَابُن

لِ– ها– ذصْ– صَمْ/مفاعيلن، ص ح– ص ح ح–ص ح ص– ص ح ص.

تِ– أَسْ– بَا– بُنْ/مفاعيلن، ص ح– ص ح ص– ص ح ح– ص ح ص.

كخيط من جحيم الليل نحو الشمس يمتدُّ

كَخَيطِنْ مِنْ/جَحِيمِ لْلَيْ/ لِ نَحْوَشْشَمْ/سِ يَمْتَدْدُو

كَ– خَي– طِنْ –مِنْ/ مفاعيلن، ص ح– ص ح ح–ص ح ص– ص ح ص.

جَ–حِي– مِ لْ– لَيْ/مفاعيلن، ص ح– ص ح ح– ص ح ص– ص ح ص.

لِ– نَحْ– وَشْ– شَمْ/ مفاعيلن، ص ح–ص ح ص– ص ح ص–ص ح ص.

سِ– يَمْ– تَدْ– دُو/مفاعيلن، ص ح–ص ح ص–ص ح ص– ص ح ح.

---

(1). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :٢١٨.

(2). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :١٠٠.

الهزج من البحور ذات الإيقاع السريع المنتقل وهو قليل الإستعمال وهو ينسجم مع المعنى المراد في التعبير عن الوجد وهو الحب الذي يسوده الصمت ، وهذا الصمت جميل يشبه خيط الفجر الذي يمتد بانتهاء الليل وبزوغ النهار بطلوع الشمس [١].

وقال في قصيدته(مقتطفات) وهي من البحر البسيط[٢]:

أخفي جراحك عن عينيّ وابتسمي

أَخْفِي جِرَا/حَكِ عَنْ/ عَيْنَيِيَ وَبْ/ تَسِمِي

أَخْ– فِي –جِ– رَا/مستفعلن، ص ح ص–ص ح ح– ص ح–ص ح ح.

حَ– كِ – عَنْ/فعلن(مخبونة)،ص ح– ص ح– ص ح ص.

عَيْ– نَي– يَ – وَبْ/مستفعلن، ص ح ص– ص ح ص–ص ح– ص ح ص.

تَ– سِ– مِي/فعلن(مخبونة)، ص ح– ص ح– ص ح ح.

وَكفكفي الدمع يا قيثارة الألم

وَكَفْكِفِ دْ/دَ مْعَ يا/قِيثَارَةَ لْ/ أَلَمِي

وَ –كَفْ–كِ– فِ دْ/متفعلن(مخزولة)، ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ص.

دَ مْ–عَ – يا/فاعلن، ص ح ص– ص ح– ص ح ح.

قِي– ثَا– رَ– ةَ لْ/مستفعلن، ص ح ح– ص ح ح–ص ح– ص ح ص.

أَ– لَ– مِي/فعلن(مخبونه) ص ح– ص ح– ص ح ح.

وأوقفي النزف من قلبي قد التأمت

وَأَوْقِفِ نْ/ نَزفَ مِنْ/قَلْبِي قَدَ لْ/تَأَمَتْ

وَ –أَوْ– قِ– فِ نْ/متفعلن(مخزولة)، ص ح–ص ح ص– ص ح–ص ح ص.

نَز– فَ – مِنْ/ فاعلن، ص ح ص– ص ح– ص ح ص.

قَلْ– بِي – قَ–دَ لْ/مستفعلن، ص ح ص– ص ح ح–ص ح– ص ح ص.

---

(١). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :١٩٢.

(٢). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :٩٩.

تَ- أَ- مَتْ/فعلن(مخبونة)، ص ح- ص ح- ص ح ص.

كلّ الجراح وجرحي غير ملتئمِ

كُلْلُ لْجِرَا/حِ وَجُرْ/حِي غَيرَ مُلْ/ تَئِمي

كُلْ- لُ لْ- جِ- رَا/مستفعلن ، ص ح ص-ص ح ص-ص ح-ص ح ح.

حِ- وَ- جُر/فعلن، ص ح-ص ح- ص ح ص.

حِي- غَي- رَ- مُلْ/ مستفعلن، ص ح ح- ص ح ح-ص ح- ص ح ص.

تَ- ئِ- مُي/فعلن، ص ح- ص ح- ص ح ح.

يعد اختيار الشاعر لبحر البسيط وهو من البحور الطويلة الذي يعتمده الشعراء في التعبير عن المواضيع الجدية منسجماً مع معنى القصيدة ؛ لأنه يعبر عن أثر وعمق الجراح وتأثيرها في النفس والروح ، فإن الجروح التي تصيب الجسد قد تشفى لكن جروح الروح والقلب كيف يشفيها وجود زحاف الخبن الذي له وقع سمعي وهذا ما يجعله من أجمل البحور [١] .

(١). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية :١٣٨.

خصائص البنية المقطعية وأثرها في شعر سعد علي مهدي:

١- أن جميع الأشكال المقطعية العربية تبتدئ بصامت ومن ثم فلا وجود في العربية لمقاطع تبتدئ بحركة. وهذا يعني أن المقطع في العربية يتألف من صوتين هما صامت وحركة [١].

٢- لا يلتقي صامتان في مقطع واحد في بداية الكلمة "ص +ص " [٢].

٣-لا يبتدأ المقطع الصوتي في العربية بصائت بل يكون الصائت ثانياً في المقطع دائماً، وما ذهب إليه د. تمام حسان من وجود مقطع يبدأ بصائت ثم صامت فهو مقطع تشكيلي وليس مقطع صوتي [٣].

٤-الأنواع الثلاثة الأولى من المقاطع العربية هي الأكثر وروداً في شعر سعد علي مهدي ، وظهر ذلك في النماذج التطبيقية للتقطيع الصوتي للبحور الشعرية في دواوينه في هذا الفصل [٤].

٥- اقتصار ورود بعض المقاطع العربية في حالة الوقف فقط ، وهما المقطع الرابع والخامس، وذلك مثل المقطع الطويل المغلق" ص ح ص ص " مثل كلمة " هِنْدْ – ص ح ص ص " والمقطع المديد " ص ح ح ص ص" وقلة ورود المقطع الطويل مفرد الإغلاق" ص ح ح ص ص" مثل كلمة " ضالّ – ضَالْلْ "ص ح ح ص ص" ، وهما لم يردا في شعر سعد علي مهدي [٥].

٦- دراسة الزحافات والعلل في شعر سعد علي مهدي على اساس المقطع الصوتي يقوم على الصامت والصائت بدلاً من المتحرك والساكن وذلك عن طريق حذف القمة أو القاعدة ودمجها مع بقية مقاطع الكلمة.

---

(١). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية : ٢٠٦-٢٠٧، وأثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة :١٠٢-١٠٣، وعلم الأصوات(لمالمبرج) :١٦٧-١٦٨.

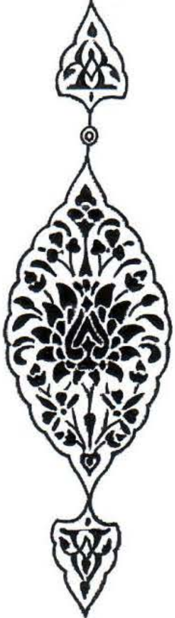
(٢). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية : ٢٠٦-٢٠٧

(٣). ومناهج البحث في اللغة :١٦٤-١٦٥.

(٤). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٠٧.

(٥). ينظر: التشكيل الصوتي للمشتقات:٦٧-٧٧.

المبحث الأول



الإيقاع الخارجي

٢- القافية في الدراسات الصوتية الحديثة .

أ- أسماء القافية .

ب- أنواع القافية .

ت- حروف القافية .

ث- حركات القافية .

ج- نماذج تطبيقية في شعر سعد علي مهدي .

٢- القافية في الدراسات الصوتية الحديثة :

للقافية أهمية كبيرة في تكوين الشعر العربي ، واكتمال صورته الصوتية والشكلية فهي الصورة الإيقاعية التي ينتهي البيت الشعري ويختم بها[١]، وهي بمثابة موسيقى يبتدعها الملحن ليكون بها جوه الموسيقي الخاص به الذي لا يشاركه فيه أحد، لذلك فإنها عنصر مهم للشاعر في تحقيق التفرد الإيقاعي الذي لا يغادره إلى إيقاع آخر[٢]، وقد عني القدماء بالقافية عناية كبيرة بعدّها الأساس الثاني في التكوين الصوتي والإيقاعي للشعر العربي ؛ولأنها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية [٣]، ومن هنا تظهر أهمية القافية ومكانتها في بناء اللغة الشعرية لما فيها من قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم ، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتنمية البيت ، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها[٤] .

لقد كانت القافية موضع خلاف بين القدماء ، إذ اختلفوا في تحديد القافية وذهبوا في ذلك مذاهب شتى ، على أن أشهر تلك المذاهب هو مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي حد القافية " بأنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " [٥]، وأما على رأي الأخفش "ت ٢١٥ هـ" فإن القافية " هي آخر كلمة في البيت "[٦]. ويرى الفارابي أن القافية ربما كانت حروفاً ، وربما كانت أسباباً ، وربما كانت أوتاداً [٧]. وأصل هذه الأسباب والأوتاد كما قلنا مقاطع صوتية وما درسناها في البحور الشعرية .

ويكاد العروضيون يجمعون على أن رأي الخليل هو الأصوب في هذه المسألة ، فتحديد الخليل للقافية يجعلها تكراراً لأصوات معينة في نهاية البيت الشعري بما يشتمل عليه من

---

(١). ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية :٢١٣ .
(٢). ينظر: القافية والأصوات اللغوية :٩٦.
(٣). ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه :٨٨.
(٤). ينظر: النقد الأدبي الحديث :٤٤٢-٤٤٣.
(٥). فن التقطيع الشعري والقافية :٢١٣.
(٦). كتاب القوافي :٣.
(٧). ينظر: كتاب الموسيقى الكبير:١٠٩١.

الحركات والسكنات وترديدها في الأبيات الباقية ، ويعمل ذلك التكرار على خلق الجو الموسيقي الخاص بالبيت الشعري، وتقع عليه مهمة توحيد الإيقاع والنغم داخل القصيدة [١].
وعلى ذلك فإن القافية تمثل ركناً مهماً في البناء الإيقاعي للنص الشعري ، وبها تظهر براعة المبدع وإتقانه توظيف الأصوات اللغوية وترديدها في نهاية البيت الشعري [٢].

وإن القدماء كانوا ينظرون إلى أصوات المد على أنها أصوات ساكنة ، لكن في الدراسات الصوتية الحديثة ينظر إليها على أنها صوائت طوال ، ولو أخذنا مثلاً "مَا" فهي صوت صامت والفتحة وألف المد هو حركة ثانية [٣].

ولو عرّفنا القافية على أساس مقطعي فيكون تعريفها: هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة ، وهي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت [٤].

ويرى د. شكري عياد أنه يجب دراسة القافية في اعتماد المقطع الصوتي ،وأن الخليل في صياغته لهذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع ، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده بأنها المقطع الشديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة ، والأفضل أن نقول مقطعاً طويلاً لا مقطعاً شديد الطول [٥]، ولو غيرنا تعريف الخليل وعرّفناه على وفق الدراسات الصوتية الحديثة يصبح المراد " من آخر صوت" الصوت يكون هنا صوتاً صامتاً أو صائتاً" في البيت إلى أول صامت ساكن يسبقه مع الصامت المتحرك الذي يسبق ذلك الساكن، أو من آخر صوت في البيت إلى أول حرف مد يسبقه مع الصامت الذي قبله- أي قبل حرف المد" [٦]. والتعريف الأخير ينطبق على قصائد ولا ينطبق على أخرى ؛ وذلك لأنه ليس كل القصائد تكون في آخر كلمة فيها يوجد فيها مد. وسندرس القافية بعدها مقطعاً صوتياً، ومعرفة دلالة حرف الروي.

---

(١). ينظر: القافية والأصوات اللغوية :٩.
(٢). ينظر: موسيقى الشعر:٢٧٣-٢٧٤.
(٣). ينظر: القافية والأصوات اللغوية :٣٨.
(٤). ينظر: المصدر نفسه :٤٥.
(٥). ينظر: موسيقى الشعر العربي :٨٩.
(٦). القافية والأصوات اللغوية :٥١.

أ - أسماء القافية وهي:

١- المتكاوس: كل قافية كان فيها أربعة أحرف متحركة ما بين ساكنين [١]. ومن الناحية الصوتية تعني أربعة مقاطع صوتية قصيرة "ص ح" تقع بين الساكنين.

٢- المتراكب: كل قافية كانت فيها ثلاثة أحرف متحركة بين ساكنين [٢]. ومن الناحية الصوتية تعني ثلاثة مقاطع صوتية قصيرة تقع بين الساكنين

٣- المتدارك: كل قافية وقع فيها متحركان بين ساكنين [٣]. ومن الناحية الصوتية تعني مقطعين صوتيين قصيرين وقعا بين الساكنين.

٤- المتواتر: كل قافية وقع فيها متحرك بين ساكنين [٤]. ومن الناحية الصوتية تعني مقطع واحد قصير وقع بين الساكنين.

٥-المترادف: كل قافية توالى فيها ساكنان [٥]. ومن الناحية الصوتية انها تتكون من مقطع طويل مغلق ص ح ح ص.

ب- أنواع القوافي وهي:

١-القوافي المطلقة: وهي القافية التي يكون رويها متحركاً[٦]. ومن الناحية الصوتية هي القافية التي تنتهي بمقطع متوسط مفتوح أو مقطع طويل " ص ح ح".

٢- القوافي المقيدة: وهي القافية التي يكون رويها ساكناً [٧]. ومن الناحية الصوتية هي القافية التي تنتهي بمقطع متوسط مغلق "ص ح ص ".

---

(١). ينظر: مختصر العروض والقوافي :١٣٢، وميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٢١.

(٢).ينظر: مختصر العروض والقوافي :١٣٢.

(٣). ينظر: المصدر نفسه.

(٤). ينظر: المصدر نفسه.

(٥). ينظر: المصدر نفسه.

(٦). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٩.

(٧). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١٢٠.

ت- حروف القافية هي: " الروي ، والوصل ، والخروج ، والردف ، والتأسيس ، والدخيل" [1].

١-الروي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فتنسب اليه فيقال قصيدة لامية أو رائية أو نونية [2]، قال الشاعر [3]:

من أجل الحب ومن أجلي ولأجل العينين الشهلِ

وهي قصيدة لامية.

٢- الوصل: هو حرف مد(الألف والواو والياء) ، ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق [4]، قال الشاعر [5]:

في كل يوم عند مدرستي يمشي خجولاً شارد الفكرِ

فالوصل هو الكسرة المتولدة عن إشباع الحركة بعد الراء في "الفكرِ" فتصبح الفكري.

٣- الخروج: يكون بثلاثة أحرف وهي الألف والواو والياء قبلها هاء الضمير إذا كانت وصلاً [6]، قوله [7]:

عاشت على كنا وكان جدودنا بالأمس حتى أضحكت أعداءَها

فالهمزة روي والهاء خروج والألف وصل.

٤- الردف: ويكون بثلاثة أحرف وهي الألف والواو والياء يلين حرف الرويّ سواكن غير مدغمة من قبله [8]، قوله [9]:

ما همني ما قيل أو ما قد يُقالْ

إنّ المهم كما أرى..

أنّي سأُصبح ذات يومٍ قِمةً بين الجبالْ

(١). ينظر: مختصر العروض والقوافي :١٣٤.

(٢). ينظر: المصدر نفسه ، وميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٤.

(٣). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :٣٠.

(٤). ينظر: مختصر العروض والقوافي :١٣٦، وميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٤.

(٥). ديوان (شرر الرماد) :٥٤.

(٦). ينظر: مختصر العروض والقوافي :١٣٨.

(٧). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :١٠٨.

(٨). ينظر: مختصر العروض والقوافي :١٣٩-١٤٠.

(٩).ديوان(شرر الرماد) :٥٧.

فاللام في يقال والجبال هي روي والألف قبلها هي الردف.

٥- التأسيس: "هو ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك "[١]، قال الشاعر[٢]:

أراها بمحراب العبارات راكعه   تناجي ثرياتٍ من الوجد ساطعه

فالألف قبل الطاء تأسيس والعين روي.

٦- الدخيل:" هو حرف متحرك فاصل بين التأسيس والروي" [٣]، قوله [٤]:

لديها من الآفاق بحر بلا مدى   وجرح على الآهات ابكى مواجِعَه

فالجيم هي الدخيل ؛لأنها تقع بين ألف التأسيس وحرف الروي العين.

ث- أما حركات القافية فهي ست:" الرس ، والإشباع ، والحذو ، والتوجيه ، والمجرى ، والنفاذ "[٥].

١- الرس: وهو حركة ما قبل ألف التأسيس [٦]، قال الشاعر [٧]:

رؤاها لجفن الليل تشكو هواجساً   تجلت بآياتٍ من الحب خاشِعَه

وهو حركة حرف الخاء الذي يقع قبل ألف التأسيس

٢- الإشباع: هو حركة الدخيل [٨]، قوله [٩]:

فتمضي بعيداً في تراتيل حرفها   وتبدو لمن لا يفهم الحرف خانِعَه

وهو حركة حرف النون وهي الكسر.

(١). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٦.

(٢). ديوان(الذبح شوقاً) :٨٦.

(٣). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٦.

(٤). ديوان(الذبح شوقاً) :٨٦.

(٥). ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٨.

(٦). ينظر: المكان نفسه.

(٧). ديوان(الذبح شوقاً) :٨٧.

(٨). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٨.

(٩). ديوان(الذبح شوقاً) :٨٧.

٣-الحذو: هو حركة ما قبل الردف [1]، قوله [2]:

أنّي لا أعلم ما يُقَاْلْ

نذلٌ.. وصولي.. حقير.. ..تافه... لصٌّ

شبيهٌ بالرجاْلْ

فالحذو هو حركة القاف والجيم وهي الفتحة.

٤- التوجيه: هو حركة ما قبل الروي المقيد [3]، وجاء في شعر شاعرنا قائلاً [4]:

ظننتُ بنفسي خبير غرامٍ تجاوز عمر صبيّ مُغَفَّلْ

حركة حرف الفاء وهي الفتح

٥- المجرى: هو حركة الروي المطلق [5]، قوله [6]:

لا تفرحي بالندى إن كان من أثرى فالصيف في داخلي غيمٌ بلا مَطَرِ

حركة حرف الروي الراء وهي الكسر.

٦-النفاذ: هو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي [7]، قوله [8]:

عجباً لها عند اشتداد وطيسها رفعت بأحذية الحفاة لواءَها

حركة الهاء وهي الألف.

---

(١). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٨

(٢). ديوان(شرر الرماد) :٦١.

(٣). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٨.

(٤). ديوان(الذبح شوقاً) :٢١.

(٥). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٨

(٦). ديوان(الذبح شوقاً) :٢٧.

(٧). ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب :١١٨.

(٨). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :١٠٩.

ج- القافية في شعر شاعرنا موضوع البحث من الناحية الصوتية قد حددتها ومعرفة مقاطعها واسمها في ديوان شرر الرماد في الجدول أدناه :

جدول رقم "٥":

اسم القصيدة	قافيتها	القافية صوتيا	مقاطع القافية	اسم القافية ونوعها
١-زوبعة في فنجان	فَانْسِي	فَنْ- سي	ص ح ص-ص ح ح	متواترة- مطلقة
٢-محاولة	المرتجفة	مُرْ- تَ- جِ- فَهْ	ص ح ص- ص ح- ص ح- ص ح ص	متراكبة مقيدة
٣-شرر الرماد	وهدك السفر	كَ سْ- سَ- فَ رُوْ	ص ح ص- ص ح- ص ح- ص ح ح	متراكبة مطلقة
٤-دقائق ما قبل الهمس	بِأَعْصَابِي	صا- بِي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٥-لحظة حسم	ضميري	مي- ري	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٦-الحب x الحرب	قِصَّةٌ	قِصْ- صَ- تُنْ	ص ح ص- ص ح- ص ح ص	متداركة مقيدة
٧-وشم الذاكرة	الجنونُ	نوْ- نوْ	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٨-الزوج الرابع	مواجعي	وَا- جِ- عيْ	ص ح ح- ص ح - ص ح ح	متداركه مطلقة
٩-أحبك	بعيني	عَيْ- ني	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة

١٠–وجع جميل	لعلّني	عَلْ– لَ– نِي	ص ح ص– ص ح– ص ح ح	متداركة مطلقة
١١–كبرياءالخريف	ينبثقُ	يَنْ– بَ– ثِ– قوْ	ص ح ص– ص ح– ص ح– ص ح ح	متراكبة مطلقة
١٢–حشرجة	بالألمِ	بِلْ– أَ– لَ– مي	ص ح ص – ص ح– ص ح– ص ح ح	متراكبة مطلقة
١٣–شوق الحروف	عَدُّ	عَدْ– دوْ	ص ح ص– ص ح ح	متواترة مطلقة
١٤–وضوح الرؤيا	يجيبُ	جيْ– بوْ	ص ح ح– ص ح ح	متواترة مطلقة
١٥–مراهقة	كالبدري	بَدْ– ري	ص ح ص– ص ح ح	متواترة مطلقة
١٦–الوصولي	يقالْ	قالْ	ص ح ح ص	المترادفة مقيدة
١٧–تناقضات ذاتية حول زمن الحياد	الشعرِ	شَعْ – ري	ص ح ص– ص ح ح	متواترة مطلقة
١٨–ثلاث صور لعصور الانحطاط	السنينِ	نيْ– ني	ص ح ح– ص ح ح	متواترة مطلقة
١٩–خطأ كهرمانة	النصوصِ	صوْ– صي	ص ح ح– ص ح ح	متواترة مطلقة
٢٠– معي	وقت	وَقْ – تي	ص ح ص– ص ح ح	متواترة مطلقة

في ديوان شرر الرماد إذ بلغ عدد القوافي أحادية المقطع مرة واحدة ، والقوافي ثنائية المقطع اثنتي عشرة مرة ، وبلغ عدد القوافي ثلاثية المقطع ثلاث مرات وبلغ عدد القوافي رباعية المقطع أربع مرات.

وأما حروف الروي في قصائد ديوان شرر الرماد في الجدول أدناه

جدول رقم "٦" يبين حروف الروي في قصائد (ديوان شرر الرماد)

اسم القصيدة	الروي	عدد مرات تكراره
١–زوبعة في فنجان	س	١٧
٢–محاوله	ف– ن– ل– ت– ب– م– د– ح	١٣–١–٢–٢–١–٦–١–٤
٣–شرر الرماد	ر	٢٤
٤–دقائق ما قبل الهمس	ن–س– ر– هـ– ز– ف– ك – ت– د– م– ل	١٣–٤–٢–١–١–١–١–٤–٢–٢–١٣
٥–لحظة حسم	ر	١٣
٦–الحبX الحرب	م– ب– ن– د–ح– ل– ك– ف–ت– ر– ق– ء– س	٢١–٦–٩–٣–٢–٧–٣–٢–٦–٥–٣–٢–٢
٧–وشم الذاكرة	ن	١٩
٨–الزوج الرابع	ع	١٧
٩–احبك	ن	١٦
١٠– وجع جميل	ن– ل– ت– م– د– ر– ب–ج– ف– ق– ح–ء– س	٤–١٤–١٢–٣–٣–٤–٣–١–٢–١–١–١–١
١١–كبرياء الخريف	ق	٢١
١٢–حشرجة	م	٨
١٣–شوق الحروف	د– ف– ل– ك– ف–ت– ر– ب– ض– ن– ء– ظ	٢٢–٤–١–١–١–٦–٣–١–١–٤–١–١
١٤–وضوح الرؤيا	ب	١٤

١٥–مراهقة	ر	١٥
١٦–الوصولي	ل– ت–ء– ف– ب– د– ق– م– ن– ح	٣٦–١٠–٢–٢–١ –٤ – ١–٥–١–١
١٧–تناقضات ذاتية حول زمن الحياد	ك– م– ر– ن– ق– ت– ط– ف– ض–ء– د	١–٢–٥ – ٥–٣ –٨– ٣ –٢–٧–١–١
١٨–ثلاث صور لعصور الانحطاط	ن– ف– ط– ء– ز– م	١٤–٢–٣–٥–٣–٦
١٩–خطأ كهرمانة	ص– ك–ن– ل– د– ر–ع	٢–٨–٢–١١–١٢–٤–١
٢٠–معي	ت	١٣

يكشف الجدول عن عدد حروف الروي وتكرارها في كل قصيدة إذ بلغت القصائد ذات الروي الموحد أحدى عشرة قصيدة ، والقصائد ذات الروي المتعدد تسع قصائد من قصائد ديوان شرر الرماد قال الشاعر [١] :

هل جئت من بعد الهجر تعتذرُ   أم قد تعبت وهدك السفرُ
وحقائب شقيت برحلتها   عادت وملء جيوبها ضجرُ
كم مزقت في البحر أشرعةٌ   كانت لهمس الريح تنتظرُ
واستيئست من مائها سحبٌ   قد أبرقت دهراً... ولا مطرُ

والقافية في قصيدة "شرر الرماد" وهي "وهدك السفر" حدودها من حيث المقطع الصوتي تنتمي إلى" كَ سْ– سَ– فَ– رُوْ" وهي قافية متراكبة مطلقة "ص ح ص– ص ح– ص ح– ص ح ح" والمتراكبة هي القافية التي يقع بين ساكنيها ثلاثة أصوات متحركة وهي "س– ف– ر" والمطلقة هي التي تنتهي بمقطع متوسط مفتوح أو مقطع طويل وهذا المقطع ينسجم مع المعنى المراد في القصيدة ؛ لأن المقطع المفتوح يدل على التعبير الحر الذي يصدر من أعماق النفس المعاتبة وهو معاتب من قبل صديقه الشعر ويصف ذلك اللقاء قائلاً" وبينما كنت جالساً مع عائلتي ـ بأمان الله ـ نتفرج على التلفاز وما يحمل لنا من أخبار متلاحقة

(١). ديوان(شرر الرماد):١١.

ودون أن يشعر به أحد اخترق علينا البابَ المغلق طيفٌ ضبابيٌ لا أعرفه كان وجههُ مليئاً بالتجاعيد وعيناه غائرتان من شدّة الحزن .. أما ملامحهُ فقد بدت عليها علامات الضجر والانكسار من شدّة التعب . فوجئتُ به تماماً .. واختلطت بداخلي أحاسيس الفرح بالتساؤل كيف اخترق بيتي رغم أن البابَ كان موصداً ؟ ولِمَ اختار هدوء الليل وبهذا التوقيت بالذات؟ ومَن هو هذا الزائر الذي لا أكاد أعرفه ؟

لم يشعر به أحدٌ من أفراد أسرتي .. ولم ينتبهوا لوجوده .. وفي الوقت الذي انقطعَ فيه عن سمعي صوت التلفاز وضجيج العائلة .. رحتُ أتفحص وجه هذا الزائر الوقور .. وبدأت عيناي بمسح قسماته بدقةٍ ثاقبة .. وبعد أن تسمّرت عيناي بعينيه .. فتحتُ فمي من شدة الذهول !!

يا للمفاجأة !! إنه صديقي القديم . ودون أن ألتقط أنفاسي من لهاث الفرح .. أخذته من ذراعه برفق خوفاً من فقدانهِ مرة أخرى وأدخلته معي غرفة استقبال الضيوف إذ أغلقتُ البابَ وراءنا بهدوء كانت كلماتي الأولى تفوح بعتبٍ مرّ ٍ على لسان الأسى[1] ، وبذلك يخرج المقطع الصوتي مليئاً بمشاعر العتب الصادقة نتيجة لصفة التكرار في صوت الراء والامتداد نتيجة الاشباع في الضمة عند النطق إذ تكرر صوت الروي الراء حوالي أربعة وعشرين مرة في القصيدة وهو صوت صامت فموي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستفل مرقق منفتح مذلق مكرر[2]، ويتكون هذا الصوت من تكرار ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً ويكون اللسان مسترخياً عند خروجه من الرئتين وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به [3]، وهو ينسجم مع مظاهر القلق وعدم استقرار النفس [4]. وإن صفات صوت الروي تنسجم مع معنى القصيدة في تكرار العتاب ألّا يكون العتاب شديداً جداً وإنما يتراوح بين الشدة واللين وبين التنبيه والمنع وعدم تكرار الفراق والسفر والترحال المستمر الذي ليس له فائدة وعليه أن يكتفي من الإبحار حتى بعد أن تمزقت الأشرعة ولا ينتظر تلك الأشرعة أن

(1). ينظر: ديوان(شرر الرماد) :٨٦-٨٧.

(2). ينظر : ينظر: جدول رقم(١).

(3). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢٩.

(4). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :٨٦.

تهب فيها الرياح لعلها تتحرك ، أو ينتظر السحب المليئة بالمطر بعد البرق لا تنتظر ولا تقف في مكانك توكل على الله تحرك وابدأ الكتابة من جديد.

وقال أيضاً في قصيدته "حشرجة" [1]:

من واقعي .. من واقع السأم   من واقع الإحساس بالألم
من أحرف قد بت أرقبها   دمعاً حزيناً سال من قلمي
من أسطر أحرقتها ندماً   فتهاوت في حرقة الندم
من واقع الإحساس بالسقم   ومتاهتي في غيهب الظلم

في قصيدة حشرجة القافية "بالألمِ" حدودها من حيث المقطع الصوتي تنتمي" بِلْ- أَ- لَ- مِي" وهي قافية متراكبة مطلقة" ص ح ص–ص ح–ص ح– ص ح ح" التي تنتهي بمقطع متوسط مفتوح أو مقطع طويل وهذا المقطع ينسجم مع المعنى المراد في القصيدة لأن المقطع المفتوح يدل على التعبير الحر الذي يصدر من أعماق النفس الإنسانية وبذلك يخرج المقطع الصوتي مليئاً بمشاعر الصدق في التعبير عن الواقع المرير القاسي المليء بالألم ، وقد تكرر صوت الروي الميم ثماني مرات في القصيدة وهو صوت صامت فموي شفوي مجهور شديد انفجاري مرقق مستفل منفتح مذلق مقلقل [2]، وهو صوت ذو طبيعة إيحائية حسية لمسية [3]، وهو يحدث بانطباق الشفتين إنطباقاً تاماً عند النطق به [4]، والشاعر يرى حروف شعره التي كتبها دمعاً حزيناً سال من قلمه إذ شبه الحبر بالدموع والقلم بالعين وكل سطر يكتبه مليءٌ بالندم وقد أحرق ما في داخله من الألم والمعاناة بالتعبير في تلك الأسطر كأنه أفرغ هموم قلبه وآلامه في تلك الأسطر، وأن إطباق الشفتين عند النطق بصوت الميم شبيه بإطباق الأحزان والألم في صدر الشاعر وطريقة التخلص منه تمثل في التعبير على الورق بتلك الأسطر النادمة وهو مازال في ضياع وهذا الإحساس بالعجز والظلم المرافق له.

---

(1). ديوان(شرر الرماد) :٤٦.

(2). ينظر :جدول رقم(١).

(3). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :٧٢.

(4). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٣٠.

وقال سعد علي مهدي أيضاً في قصيدته" شوق الحروف " [1]:

حروفٌ مالها عَدُّ

تريد النوم في عينيك كي يطفو بها الشهدُ

وتشتاق انهمار الماء من جفنيكِ أحياناً

لتصوير انعكاس الضوء إذ يسترسلُ الرعدُ

دعيها كيفما تبدو حروفاً تستبيح الخوض في الممنوع إذ تعدو

وطوفاناً من الألفاظ لا خوفٌ ولاحدُّ

كشلالات من أحلام لبحرٍ ماله سد

القافية في قصيدته " عَدُّ" حدودها من حيث المقطع الصوتي" عَدْ- دُوْ" "ص ح ص- ص ح ح" وهي قافية متواترة ، وهو أن يقع صوت صامت واحد بين الساكنين ، ومطلقة وهي التي تنتهي بمقطع طويل مفتوح ، والمقطع ينسجم مع صدق مشاعر الحب، والوصف ،والغزل، والاشتياق ، وقد تكرر صوت الروي " الدال " أثنتين وعشرين مرة في القصيدة ، وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي انفجاري شديد مجهور مرقق مقلقل مستفل منفتح مصمت [2]، وهو صوت حسي لمسي شعوري سمعي[3]، وهو يحدث نتيجة التقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدمة اللثة ويقف الهواء وقوفاً تاماً حال النطق به عندما ينفصل اللسان فجأة تاركاً نقطة الالتقاء ، فيحدث صوت انفجاري ، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به [4].

إن الحروف لا تكفي لدى الشاعر في وصف تلك الحبيبة ، وليس لها عدد محدد في نظره ، فهي لا تكفيه في وصف جمال تلك الحبيبة ، وكأن الحروف لا تستطيع وصف جمال تلك العيون كأنها تقف صامتة أمام جمالك ، وكأن الحروف تشتاق لرؤية انهمار الدموع من جفنيك لكي تصف تلك الحروف جمال بكائك وتصورها كأنه يشبه وجود الرعد، والضوء مع الغيوم في السماء عند المطر، وفي جمعها في هذه الصورة التشبيهية الجميلة كأنها لوحة فنية متقنة الصنع ، ويقول لها لا تخافي ،وتمنعي حروفي من وصفك دعيها

([1]). ديوان (شرر الرماد) :٤٨.

([2]). ينظر : جدول رقم (١).

([3]). خصائص الحروف ومعانيها :٦٧.

([4]). ينظر: علم اللغة العام/الأصوات :١٠١.

تصف حتى الممنوع منك فهي كالطوفان ، وسيل من الحروف ، والألفاظ في الوصف ليس لها حدٌّ ، عندما أتحدث عنك كأنك بحر كثير التفرعات ، والشلالات ،وكل جزء منه أجمل من الآخر وليس لذلك الجمال نهاية كالبحر الذي لا يحكمه سد.

وقال أيضاً في قصيدته" الوصولي" [١]:

ما همني ما قيل أو ما قد يقالْ
إنّ المهم كما أرى..
أني سأُصبح ذات يومٍ قمةً بينَ الجبالْ
أرنو إلى كلّ الذين تركتهم خلفي كبعض
حجارة..
لم يفهموا أن الصعود بدون أسلاك مُحالْ
ولأنهم كان الغباءُ رفيقهم...
أخذوا يشنون الحروب على ذكائي في القتالْ
ويحاولون بكل ما أوتوا اختراق مبادئي..
من دون أن يدروا بأنَّ مبادئي تحت النعالْ
لي في الحياة برامج صعب عَليّ خِلافُها
كي أستطيع وصول أهدافي التي من أجلها
خضتُ النضال....

والقافية في قصيدته" يُقَالْ" حدودها" قالْ " وهي تنتمي إلى المقطع الصوتي" ص ح ح ص" وهي قافية مترادفة مقيدة ، والمترادفة هي القافية التي يأتي فيها ساكنان على التوالي ، والمقيدة هي التي تنتهي بمقطع مغلق ، والمقطع هنا مقطع طويل مغلق" ص ح ح ص "، وهذا المقطع يتسم بالقوة ، والحزم في التعبير، وتجسد سرعة الأداء الصوتي عند الشاعر، وامتداد النفس عند النطق به ، والوقوف عند نهاية عباراته لتجسيد المعنى ، والتأكيد عليه؛ لأن المعنى يكون واضحاً ، والقصد بّيناً في قرارات الشاعر، ولا يقبل الرجوع ، والتأمل والتفكير، وقد أسهم المقطع الصوتي في تحقيق القافية ، إذ تكرر صوت اللام الروي ستاً

---

(١). ديوان (شرر الرماد) :٥٧.

وثلاثين مرة في القصيدة ، وهو صوت فموي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مرقق مستفل منفتح مذلق جانبي [1]، وهو صوت يمتاز بالمرونة، والليونة، والتماسك [2]، وهو يتكون باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة ، فينفذ الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما ،وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به [3]، وهو صوت يتوسط ما بين الشدة والرخاوة هذه الصفة جاءت بشكل واضح في القصيدة مما جعلت الشاعر ألّا يكون شديداً حازماً في بعض المواقف بل يجب عليه إعادة التفكير في بعض الأمور ، وظهر هذا واضحاً في بداية القصيدة إذ تمرد الشاعر على الشخصية التي يحاولون أن يجعلوه يتخذها ، وهو هنا تقمص دور الوصولي الذي يتخلى عن مبادئه التي يحترمها ، وعاش من أجلها ، ونتيجة لهذا التمرد المفاجئ ، ونقده لتلك الشخصية ،فقد صوّر نفسه هكذا يكون حاله معها ، فهو لم يعد يهتم بما قيل فيه في الوقت الحاضر أو ما يقال عنه في المستقبل ، فهو يطمح أن يجتاز الجميع ، ويتفوق عليهم ، ويصبح جبلاً يعلو تلك الحجارة مرة مهما مر به من الصعاب، فيبقون خلفه ، ومرة يشّبه نفسه بمتسلق الجبال الذي يصعد بيديه العاريتين من غير اعتماد أدوات التسلق ، وهو قمة الصعوبة في التسلق لكنهم لم يدركوا الفرق بينه وبينهم الذي هو كالفرق بين الذكاء والغباء فهم يحاولون الوصول إليه عن طريق تضليله في مبادئه التي اعتمدها لكنه قد جعلها نتيجة أفعالهم أسفل قدمه كأن حياته تقوم على برنامج ، ونظام لا يستطيع السير خلافه لكنه مجبر على خوض ذلك القتال في الحياة حتى ، وإن تخلى عن مبادئه لكي يحقق أهدافه في النهاية التي من أجلها قطع الصعاب ، فهو يرى نفسه ستصبح قاسية ، وخالية من المشاعر إذا أصبح كما أرادوا لا يراعي صديقاً، ولا قريباً ، وهذا ليس من مبادئه التي تربى عليها. وبلغ عدد القوافي ذات الروي المتعدد تسع قصائد.

---

(١). ينظر: جدول رقم(١).

(٢). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :٧٩.

(٣) ينظر: علم اللغة العام/الأصوات :١٢٩.

والقافية في شعر شاعرنا موضوع البحث في جدول رقم "٧" يبين تحديد ومعرفة مقاطع وأسماء القافية من الناحية الصوتية في ديوان (ما زلت أحلم بالندى):

اسم القصيدة	قافيتها	القافية صوتياً	مقاطع القافية	إسم القافية ونوعها
١-مدخل	ضَاعَتْ سُدَى	عَتْ- سُ- دى	ص ح ص- ص ح- ص ح ح	متداركة مطلقة
٢-حوار هادئ	الرياء-رْرِيَاءِي	يا-ءي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٣-الاستحمام في مياه الصوت	الجميل-لْجَمِيْلْ	ميْلْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
٤-إلى شاعرة	بِدَاخِلِي	دا- خِ- لي	ص ح ح- ص ح- ص ح ح	متداركة مطلقة
٥-القطة والذئب	الحبُّ- لْحُبْبُو	حُبْ- بوْ	ص ح ص- ص ح ح	متواترة مطلقة
٦-همس إمرأه ناضجة	الشهل- شْشِهْلِي	شَهْ- لي	ص ح ص-ص ح ح	متواترة مطلقة
٧-الشعر والحزن الجميل	يَنْتَظِرُ	يَنْ- تَ- ظِ- رو	ص ح ص- ص ح- ص ح- ص ح ح	متراكبة مطلقة
٨- لها	الشعرِ- شْشِعْرِي	شِعْ - ري	ص ح ص- ص ح ح	متواترة مطلقة
٩-حب الشباب	الجليد- لْجَلِيْدْ	ليْدْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة

١٠-من داخل جهنم	مُرغَماً	مُرْ -غَ- مَنْ	ص ح ص- ص ح- ص ح ص	متداركة مقيدة
١١-حلم ليلة صيف	الكروان- لْكَرَا- وَانْ	وانْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
١٢-قصيدة آه	اتجاهِ- جَاهِي	جا-هي	ص ح ح-ص ح ح	متواترة مطلقة
١٣-بعيداًعنك	بالملذات- بِلْ مَلَ ذَاتِي	ذا- تي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
١٤-اعترافات أمام أمرأه خائفة	الجفافِ	فا-في	ص ح ح-ص ح ح	متواترة مطلقة
١٥-لا تنتظر شيئاً	الإرهاق	ها- قي	ص ح ح-ص ح ح	متواترة مطلقة
١٦-بعد الاعتزال	أشْعَارِي	عا- ري	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
١٧-سمير الشيخ	مسافة	سا- فَ- تِنْ	ص ح ح- ص ح- ص ح ص	متداركة مقيدة
١٨-عين القلادة	لِمَدِيْنَتِي	ديْ- نَ - تي	ص ح ح- ص ح- ص ح ح	متداركة مطلقة
١٩-مقتطفات	شاعرٌ	شا-عِ- رُنْ	ص ح ح-ص ح- ص ح ص	متداركة مقيدة
٢٠-أمة الحاء	دَاءَها	دا-ءَ-ها	ص ح ح- ص ح- ص ح ح	متداركة مطلقة
٢١-عاصفة	العاصفة	عا- صِ- فَهْ	ص ح ح -ص ح- ص ح ص	متداركة مقيدة

في ديوان ما زلت أحلم بالندى إذ بلغ عدد القوافي أحادية المقطع ثلاث مرات ، والقوافي ثنائية المقطع ثماني مرات ، وبلغ عدد القوافي ثلاثية المقطع تسع مرات وبلغ عدد القوافي رباعية المقطع مرة واحدة.

جدول رقم "٨" يبين حروف الروي في ديوان (ما زلت أحلم بالندى) :

اسم القصيدة	الروي	عدد مرات تكرارها
١-مدخل	د.	٩
٢-حوارهادئ	ء.	١٨
٣-الاستحمام في مياه الصوت	ء- ل- ت- ق- د- ر- م- هـ- ن- ب.	٩-٨-١٢-١-٢-١-٣-٣-١-١-٧
٤-إلى شاعرة	ل- د- ق- ف- ت-ع- ء- م- ر.	٢٢-٢-٣-٢-١١-٤
٥- القطة والذئب	ب.	١٥
٦- همس إمرأة ناضجة	ل.	١٨
٧-الشعر والحزن الجميل	ب- ر.	٣-١٤
٨- لها	ر.	١٥
٩- حب الشباب	م- د- ل- ب- ن- ر- ت	١-٢٢-٧-٣-٤-٢٤-٤
١٠- من دخان جهنم	م.	٢٢
١١-حلم ليلة صيف	ن-ء- د- ف- ل- ب- ح- ت- ر- م.	١٧-٢-٥-١-٢-٢-١-٤-٢-١
١٢-قصيدة آه	هـ.	٧
١٣-بعيداً عنك	ت- ب-م- ل-ع- ك- ن	٢٣-٣-٤-٣-١-١-٣
١٤-اعترافات إمرأة خائفة	ف- ل- ظ- د- ت- س- ش-ء- ب- ر- ف- ز- م- ع- ض- ك	١٩-٥-١-٣-٤-١-١-٤-٢-٢-٢-١-١-١-٢-٤
١٥-لا تنتظر شيئاً	ق	١٥

١٦-عاصفه	ف- ن- د- ل- ر	٨-٥-٣-٤-٢
١٧-بعدالإعتزال	ر	١٢
١٨-سمير الشيخ	م- ء- ذ- ب- خ- د- ح- ك- ر- ن- ش- ت	٤-٣-١-٥-١-٥-٤-٣- ٩-٥-١-١١
١٩-عين القلادة	ح- ت- ش- ب-ن- س- ع- ف- ق- ل- م-ء- ظ	١-٢٤-١-١-٣-١-٣-٣- ١-٣٣-٣-٦-١
٢٠-مقتطفات	م- ن- ر- ت- د- س- ك- ب-ح- ل	٢-٨-٩-٦-٣-٢-١-٤- ٣-٨
٢١-أمة الحاء	ء	٢٥

بلغ عدد القوافي ذات الروي الموحد عشرة قصائد ، والقوافي ذات الروي المتعدد عشرة قصائد أيضاً.

وقال سعد علي مهدي في قصيدته "عاصفة" [١]:

قبل بدء العاصفه
تحتوي الريح ظنون خائفه
ربما كان مع الأشجار ما يكفي لتعطيل الجنون
ربما تبكي العصافير على ما كان أو سيكون
ربما يمضي السكون
بالظلال الوارفه
كشفت عن حقدها الريح تماما وهي تغدو
حيث للعنف طموح لا يحدُّ
يا لهذا البطش يجتاح المكان
وعويل يزرع الأرض هشيماً ودخان
وقلوباً راجفه

(١). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :٧٦-٧٧.

عند بدء العاصفه

يختفي كل أحباء النخيل

من طيور وزهور وفراش وهديل

يختفي كل أحباء الشجر

خلف أسوار الضجر

وأباطيل الدعاوى الزائفة.

القصيدة ذات روي متعدد وحدود القافية الأولى فيها "خائِفَهْ، خا- ص ح ح/ ئِـ- ص ح/ فَهْ ص ح ص" وهي قافية متداركة مقيدة ، وحدود القافية الثانية" الجنون" نوْنْ- ص ح ح ص" وهي قافية مترادفة مقيدة وحدود القافية الثالثة " يحدُّ" حِدْدُوْ" حِدْ- ص ح ص/دُوْ- ص ح ح" وهي قافية متواترة مطلقة ، وحدود القافية الرابعة" النخيل" خِيْلْ- ص ح ح ص" وهي قافية مترادفة مقيدة ، وأما حدود القافية الخامسة" ءِ شْشَجَرْ" ءِ شْ- ص ح ص/شَ- صح/جَرْ-ص ح ص" فهي قافية متداركة مقيدة.

وقد تنوعت مقاطع القافية فمنها ما جاء على مقطع واحد ، ومنها على مقطعين ، ومنها على ثلاثة مقاطع لكن الأمر المتفق عليه في القصيدة أنها تنتهي بمقطع مغلق في أكثر الأحيان ومقطع مفتوح قليل جداً .

أما المقطع المتوسط المغلق(ص ح ص) هذا المقطع يستخدمه الشاعر في التعبير عن افكاره بعد التأمل واتخاذ القرار ، والتفكير في كل الاحتمالات ، فهو مقطع يتوسط بين الشدة والليونة، والهدوء النفسي في اتخاذ القرار بعد تحكيم العقل. فأعطى المقطع المتوسط المفتوح(ص ح ح) للتعبير الحر الذي يصدر من أعماق النفس الإنسانية لما تمتاز به هذه الأصوات من طول الفترة الزمنية عند النطق بها ، وبذلك يخرج المقطع الصوتي مليئاً بمشاعر الحب ، والنشوة ، والصدق في التعبير نتيجة لصفة الامتداد التي تنماز بها هذه الأصوات ، والمقطع الطويل المغلق" ص ح ح ص " ينسجم مع المعنى المراد في نفس الشاعر إذ يتسم بالقوة ، والحزم في التعبير، وتجسد سرعة الأداء الصوتي عند الشاعر، وامتداد النفس عند النطق به ، والوقوف عند نهاية عباراته تجسد المعنى ، وتأكده عليه ؛ لأن المعنى يكون واضحاً ، والقصد بيّناً في قرارات الشاعر ، ولا يقبل الرجوع والتأمل

والتفكير، وأسهم المقطع الصوتي في تحقيق القافية ، والقصيدة ذات الروي المتعدد إذ تكرر صوت الروي الفاء ثماني مرات ، وهو صوت صامت فموي شفوي أسناني رخو احتكاكي مهموس مستفل منفتح مذلق [1]، ويحدث هذا الصوت بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ولا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به [2]، نلاحظ التشابه بين طريقة حدوث صوت الفاء ، وبين حدوث صوت الرياح التي تصاحب العاصفة من حيث امتداد الصوت ، فصفة الهمس في صوت الفاء تشابه همس الرياح ، ويصف ذلك الهدوء الذي يسبق العاصفة ، وقبل بدئها، حتى رياحها تحمل الخوف الذي تحدثه لغيرها لمن حولها من الأشجار ، والعصافير في تدمير ما حولها عندما تمر به فتحوله من مكان عصفت به الريح ، وأثارت به الخراب بعد أن كان مكاناً مليئاً بالحياة سيعمه السكون ، والهدوء القاتل ، فتبقى الأشياء مجرد ظلال يعكس وجودها ، ونلاحظ أن صوت الروي " النون" ينسجم مع المعنى ، وقد تكرر خمس مرات لما يمتاز به هذا الصوت من صفات تناسب القصيدة ، وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة هذه الصفة تنسجم مع صوت الرياح التي تبدو شديدةً في أول أمرها ثم تخف تدريجياً ، وصفة الغنة تنسجم مع الصوت الذي يحدثه صوت أزيز الرياح ، وهو صوت يتكون باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة ، وينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف ، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به [3].

وهذه الرياح حقودة بسبب قوتها ، وهي قوة هائلة التي تدمر كل شيء في طريقها ، وليس لها حد فيما تحدثه من الدمار ، والخراب ، واقتلاع الأشجار، ظهر ذلك واضحاً من خلال صوتي الروي ، وهما الراء ، واللام ، وهما صوتان فمويان لثويان مجهوران متوسطان بين الشدة والرخاوة ، وهما يختلفان في أن الأول تكراري ، والثاني جانبي [4]، فقد تكرر الأول مرتين ، والثاني أربع مرات ، وإن الصفات الصوتية لكلا الصوتين تنسجم مع المعنى المراد في القصيدة ، وهو ما تفعله صعوبة الحياة ومشاكلها ، فهي كالرياح العاصفة قادرة على أن

---

(1). ينظر : جدول رقم(١).

(2). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١١٨.

(3). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢٩.

(4). ينظر : جدول رقم(١).

تغيّر ما في داخلنا، قد تنهار أحلامنا ومشاكلنا بسبب الرياح التي تعصف داخل قلوبنا ، عندما تشعر الحيوانات بقدوم العاصفة ستغادر المكان، وتترك الطيور أعشاشها ،وتترك الفراشات زهورها فيختفي كل أحباء النخيل ، والشجر، هذا ما يحدث مع البشر فقد يعرف بعض الناس على حقيقتهم من خلال ظرف أو محنة ما.

وقال سعد علي مهدي في قصيدته" الشعر والحزن الجميل" [١]:

سأكتب
طالما أدركت أن الشعر ينتظر
وأن الأحرف السوداء في قلبي ستنتصر
على قلم
أحاول في تفاؤله فينكسر
سأكتب
طالما أحسست بالأطفال قد كبروا
وأن الليل مكتئب على ما ذاقه القمر
أحاسيسي كسيل النار
تملأني فأنفجر
وألفاظي تمزقني فتقتلني وتنتحر
سأكتب طالما أدركت أن الشعر لي قدر
ولم أعتب على شجني
لأني فيه... أبتكر
وفيه يكمن الإحساس والإبداع والصور
فلولا اكتئاب الغيم
لم يهطل لنا مطر.....

(١). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :٣٤-٣٥.

القصيدة ذات روي متعدد ، حدود القافية الأولى " أَكْتُبُ" تقطيعها " أَكْ– تُ– بُوْ" مقاطعها " ص ح ص– ص ح– ص ح ح" وهي قافية متداركة مطلقة ، وحدود القافية الثانية " ينتظرُ" يَنْ– تَ– ظِ– رُوْ" مقاطعها ص ح ص –ص ح –ص ح– ص ح ح " وهي قافية متراكبة مطلقة ، وهذه القافية المطلقة تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر بعد فراق طويل عن الكتابة والشوق المكبوت واللهفة للعودة من جديد لتعويض ذلك المحب ، والصديق العزيز، وهو الشعر الذي افترق عنه طويلاً ، وأراد بناء عهد جديد معه بعدم تركه من جديد ، وهذا إنسجم مع صوت الروي " الراء " الذي يدل على صفة التكرار ، وقد تكرر أبع عشرة مرة في القصيدة في تأكيد المعنى في نفس الشاعر وهو صوت صامت فموي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستفل مرقق منفتح مذلق[1]، وهو يتكون بتكرار ضربات اللسان على اللثة وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به [2]، يعرف أن هذا الصديق هو الشعر سينتظر عودته مهما طال الفراق بينهما ، وسيختفي المانع بيننا حتى القلم الذي يكسر في كل مرة ولم يعد يكتب فهو يؤكد تكرار هذه العودة فأنه سيعود من جديد فأعطى المقطع المتوسط المفتوح(ص ح ح) التعبير الصادق الصادر من أعماقه ، وقد عبَّر بشوقه لصديقه القديم بعد أن أدّى واجبه تجاه أولاده أنهم كبروا ، واصبحت لهم حياتهم الخاصة ، وبقي وحيداً ، فَعُد أيها الصديق القديم لتملي عليه وحدته وتكون جليسه بعد رحيل أولاده ، والليل يكون مكتئباً من دون القمر هكذا هو حاله مع صديقه القديم إحساسه في داخله كسيل نار جارف ، وألفاظه كثيرة تستوعب قلبه وعقله وتقتله من كثرة ازدحامها داخله ، يريد أن يفرغ هذا الشعر وهذه الكلمات التي كانت في سبات وقد انتهى ، وآن لها العودة وبقوة من جديد لأنه مهما ابتعدت عن صديقه الشعر يجده له قدراً يجمعهما كلما افترقا، ولم يعتب على شجنه الذي يتجدد دائما فيجد فيه الإحساس والإبداع والصور، وهو يشبه نفسه بالغيمة المكتئبة ، ولولاها لم ينزل له مطر فيشبه أشعاره بالمطر النازل.

---

(١). ينظر: جدول رقم(١).

(٢). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢٩.

والقافية في شعر شاعرنا موضوع البحث في جدول رقم"٩" يبين تحديد ومعرفة القافية ومقاطعها واسمها من الناحية الصوتية في ديوان" الذبح شوقاً":

اسم القصيدة	قافيتها	القافية صوتيا	مقاطع القافية	اسم القافية ونوعها
١–تعالي	عمري	عُمْ– ري	ص ح ص–ص ح ح	متواترة مطلقة
٢–إلى مثقف	القفار	فارْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
٣–الذبح شوقاً	مُسرعا	مُسْ– رِ–عا	ص ح ص–ص ح– ص ح ح	متداركة مطلقة
٤–قصيدة ظمأ	قائده	قا– ئِ– دُ–هوْ	ص ح ح– ص ح– ص ح– ص ح ح	متراكبة مطلقة
٥–حنانك أجمل	مُؤَجّل	ؤَجْ–جَلْ	ص ح ص– ص ح ص	متواترة مقيدة
٦–إلى تجار الكتابة	القناع	ناعْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
٧–حاطب النار	بلا مطرِ	لاْ– مَ– طَ– ري	ص ح ح– ص ح– ص ح–ص ح ح	متداركة مقيدة
٨–تكذيب لرسم حرف مكابر	حَنَانِ	نا– ني	ص ح ح– ص ح ح	متواترة مطلقة
٩–الحانة	الهموم	موْ– موْ	ص ح ح– ص ح ح	متواترة مطلقة
١٠–كل الشكر	الشكر	شُكْ– ري	ص ح ص– ص ح ح	متواترة مطلقة

١١-عراق الروح	شامه	شا-مَهْ	ص ح ح- ص ح ص	متواترة مقيدة
١٢-تأنيب	لا تعي	لأْ- تَ- عي	ص ح ح- ص ح- ص ح ح	متداركة مطلقة
١٣-ليلى ومصر وبعض همي	بِمَآقِ	أَ أْ- قي	ص ح ص- ص ح ح	متواترة مطلقة
١٤-ساحرة	اتجاه	جاهْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
١٥-وجع الأنوثة	نَسِيمَا	سيْ- مَاْ	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
١٦-يقال بأن	الجنون	نوْنْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
١٧-لأجلي	نَهَارِي	ها- ري	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
١٨- المطار	الغمامِ	ما- مي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
١٩-حروفها التي أرهقتني	سَاطِعَهْ	سا- طِ -عَهْ	ص ح ح- ص ح- ص ح ص	متداركة مطلقة
٢٠-الكي قد يشفي الجراح	قَولكم	قَوْ- لَ- كُمْ	ص ح ح- ص ح- ص ح ص	متداركة مقيدة
٢١-لا زعامة في الهوى	الناسِ	نا- سي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة

٢٢-تقاسيم على وتر طائفي	سباق	باقْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
٢٣-بين النهرين	أُمنياتي	يا- تي	ص ح ح-ص ح ح	متواترة مطلقة
٢٤-فارق السن	بعشرينِ	ريْ- ني	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٢٥-إلى أولادي	قيادتي	يا- دَ- تي	ص ح ح- ص ح- ص ح ح	متداركة مطلقة
٢٦-صداقة حرف	الخصالِ	صا- لي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٢٧- رفقاً بنهر النار	السكون	كوْنْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
٢٨- هروب	قليلٍ	ليْ- لَنْ	ص ح ح- ص ح ص	متواترة مقيدة
٢٩-إلى سيدي الوطن	الأَبجدية	دِيْهْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة
٣٠-أنا وليلى والجنون	حدُّ	حَدْ- دُوْ	ص ح ص- ص ح ح	متواترة مطلقه
٣١-تلاعبت بالنار	رَجواي	وا- ري	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٣٢-لاعليك	إليك	لَيْ- كي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٣٣-حزمة الأعذار	أَنيني	نيْ- نيْ	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة

٣٤-حماقة	غَلطةٌ	غَلْ-طَ- تُنْ	ص ح ص- ص ح- ص ح ص	متداركة مقيدة
٣٥-تفنيد لمزاعم ظالمه	تُرَابِ	را- بي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقة
٣٦-إثم الفراق	وعِتَابُ	تا- بوْ	ص ح ح-ص ح ح	متواترة مطلقة
٣٧-غيره	شَظايَا	ظا- يا	ص ح ح-ص ح ح	متواترة مطلقة
٣٨- من أنت	هَواك	وا- كي	ص ح ح- ص ح ح	متواترة مطلقه
٣٩- لا وقت يسمح بالحب	للغَرَامْ	رامْ	ص ح ح ص	مترادفة مقيدة

في ديوان الذبح شوقاً إذ بلغ عدد القوافي أحادية المقطع سبع مرات ، والقوافي ثنائية المقطع ثلاثاً وعشرين مرة ، وبلغ عدد القوافي ثلاثية المقطع ست مرات ، وبلغ عدد القوافي رباعية المقطع مرتين.

جدول رقم "١٠" يبين حرف الروي في ديوان الذبح شوقاً

اسم القصيدة	حروف الروي	عددها
١-تعالي	ر	١٤
٢-إلى مثقف	ر- د- ت	٨-٣-٣
٣-الذبح شوقا	ع	٢٠
٤-قصيدة ظمأ	د	١٩
٥-حنانك أجمل	ل	١٥
٦-إلى تجار الكتابة	ر-ع- ل- ب	٢-١١-٢-٤
٧-حاطب النار	ر	١٩
٨-تكذيبي لرسم حرف مكابر	ن	١٦
٩-الحانة	ع- ب-ء- ق- ر- ن- م	٤-١١-٥-٤-١٧-٨-٩
١٠-كل الشكر	ر- ق- د-ء- ل	٢٠-٥-٤-٤-٣
١١- عراق الروح	م	٢٢
١٢-تأنيب	ع- ر-ح	١٢-٤-٢
١٣-ليلى ومصر وبعض همي	ق	٣٠
١٤-ساحرة	ت- هـ- ن	٤-٨-٦
١٥-وجع الأنوثة	م	٢١
١٦-يقال بأن	ف- ن-ء- ر- ل	٤-٦-٤-٧-٨
١٧-لأجلي	ر	٢٣
١٨- المطار	ن- ر- ل- م- ع- ت-ء	١٢-٨-٨-١٣-٤-٨-٤
١٩-حروفها التي أرهقتني	ع	١٦
٢٠-الكي قد يشفي الجراح	م- ص- ر- د- ل- ف-ح	٢٤-٣-٩-١١-٨-٥-٢
٢١-لا زعامة في الهوى	س	١٨

٢٢-تقاسيم على وتر طائفي	ق-ص-ل-ن-ر-ح-د-م-ق-ت-ب-هـ	٥-٢-١٤-٣-٦-٢-٤-٤-٣-٤-٢-٢
٢٣-بين النهرين	ت	١٨
٢٤-فارق السن	ن	٢٠
٢٥-إلى أولادي	ت- ف- م	١٠-٨-١٥
٢٦-صداقة حرف	ل	١٥
٢٧- رفقاً بنهر النار	ل- ر- د- ن	٣-٦-٦-٦
٢٨- هروب	ل	١٣
٢٩-إلى سيدي الوطن	م-ب-هـ-ن-ف-ت-ر-ل	١-٣-١٤-٥-١-٣-٥-٣
٣٠-أنا وليلى والجنون	د	٢٠
٣١-تلاعبت بالنار	ر	٢٠
٣٢-لاعليك	ك- د- ر- ل- م-ح-ع-ب-ن	٢٠-٥-٦-٦-٢-١-١-٤-١
٣٣-حزمة الأعذار	ن	١٥
٣٤-حماقة	د-ت-ف-ء-ر-ل	١-١١-٢-١٣-٣-٣
٣٥-تفنيد لمزاعم ظالمه	ب	١٦
٣٦-إثم الفراق	ب	١٩
٣٧-غيره	د- ب- ر- ي- و- ت	٢-١-١-١٤-٣-٥
٣٨- من أنت	ك	١٢
٣٩- لا وقت يسمح بالحب	م- ف	٧-٤

بلغ عدد القوافي ذات الروي الموحد اثنين وعشرين قصيدة ، وأما القوافي ذات الروي المتعدد سبع عشرة قصيدة.

وقال سعد علي مهدي في قصيدته" لا وقت يسمح بالحب" [1]:

لا شعر بعد اليوم يصلح للغرامْ

فالقلب ينزف والحروف كئيبة

ومواجع الكلمات تحتكر الكلامْ

إني لأخشى من صقور أصابعي

وغياب أجنحة الحمامْ

أخشى الكتابة تحت عصف الريح يا زمن الخريفْ

أخشى البشاعة أن تلامس فجأة

قدسية الهمس العفيفْ

أخشى على الوطن المفدى

وهو يرجف مثل عصفور يمزقه النزيفْ

لا عشت إن أهملت محنة موطني

ورهنت أشعاري على الشوق العنيفْ.....

القافية الأولى " لِلْغَرَامْ" حدودها " رامْ" ، مقاطعها" ص ح ح ص" وهي قافية مترادفة مقيدة ، وحدود القافية الثانية "الخريف" حدودها" رِيفْ" مقاطعها" ص ح ح ص" وهي قافية مترادفة مقيدة ، والمقطع هنا مقطع طويل مغلق" ص ح ح ص " وهذا المقطع يتسم بالقوة والحزم في التعبير ، وتجسد سرعة الأداء الصوتي عند الشاعر ، وامتداد النفس عند النطق به ، والوقوف عند نهاية عباراته لتجسيد المعنى ،وتأكيده ؛ لأن المعنى يكون واضحاً والقصد بيناً في قرارات الشاعر، ولا يقبل الرجوع والتأمل والتفكير، وأسهم المقطع الصوتي في تحقيق القافية ، إذ تكرر صوت الروي الميم سبع مرات وهو صوت صامت فموي شفوي مجهور شديد انفجاري مرقق مستفل منفتح مذلق مقلقل [2]، وهو صوت ذو طبيعة إيحائية [3]، وهو يحدث بانطباق الشفتين انطباقاً تاماً عند النطق به [4]، حتى عبر بصورة عامة ان الاشعار

(1). ديوان(الذبح شوقاً) :١٦٥.

(2). ينظر: جدول رقم(١).

(3). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :٧٢.

(4). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٣٠.

اليوم لا تصلح للغرام فحسب ، فيجب على الشعر أن يعبّر عن أمور أخرى من الألم، والمعاناة حتى أنها قد احتكرت الكلام لها، وأنها قد عجزت عن الخروج عن إطارها الذي وضعت فيه في تلك الأسطر ، كأنه أفرغ هموم قلبه ، وآلامه في تلك الأسطر، وبين طبيعة الحياة القاسية ،وماذا أصبح الناس عليه ، فهو عبر عن الواقع المرير، والوطن الجريح ، فيريد لأشعاره أنْ لا تقتصر على الشوق بين العاشقين فحسب ، بل يجب أن يذكر محنة وطنه الجريح ، وإن إطباق الشفتين عند النطق بصوت الميم هو شبيه بإطباق الأحزان، والألم في صدر الشاعر، وطريقة التخلص منه تمثلت في التعبير على الورق بتلك الأسطر النادمة ، وهو مازال في ضياع ، وهذا الإحساس بالعجز ، والظلم المرافق له. وأما صوت الروي " الفاء " فقد انسجم مع صوت الروي الميم في التعبير عن ذلك الحزن الداخلي ، والحوار النفسي للشاعر مع ذاته ، وذلك الهمس مع نفسه ، ومناقشته لها في واقعها المرير عبر عنه صوت الروي " الفاء " أربع مرات ، وهو صوت صامت فموي شفوي أسناني رخو احتكاكي مهموس مستفل منفتح مذلق [1]، ويحدث هذا الصوت بوضع أطراف الثنايا العليا على الشفة السفلى بصورة تسمح للهواء أن ينفذ من خلالها ، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به [2]. وقال الشاعر سعد علي مهدي في قصيدته" بين النهرين " [3]:

رمتكِ الريح خارج ذكرياتي   وماتت فيك أصغر أمنياتي
فلا أسف على زمن تولى   ولا ندم على ماضٍ وآتِ
هي الدنيا وما كانت لتمضي   بدون عجائب ومفارقات
وأغرب ما بها أن كان حباً   بلا عقل وصار بلا حياة
أيا قيثارة ظلت سنيناً   ترافق نغمة في أغنياتي
ويا لغة العيون وكنت دوما   أفضلها على كل اللغات...

حدود القافية "أمنياتي" "يا – تِي" مقاطعها" ص ح ح– ص ح ح ، وهي قافية متواترة مطلقة ، وقد أسهم المقطع الصوتي في تحقيق التعبير الصريح عن المشاعر التي تراود الشاعر في داخله، وقد حقق ذلك صوت الروي الياء لما يتمتع به من صفات ، وهو صوت

(1). ينظر :جدول رقم(١).
(2). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١١٨.
(3). ديوان(الذبح شوقاً) :١٠٨-١٠٩.

صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت [1]، هذا ما نجده في همس الشاعر بتلك المشاعر الحزينة المكبوتة ، فالتجأ إلى الهمس بتلك الكلمات لكي يخفف عن صدمته بتلك الحبيبة ، فقد حقق ذلك صوت الروي التاء بصفتي الشدة والانفجار ما أراده الشاعر ،إذ تمثل بانفجار مشاعره في التعبير عن تلك الخيبة ، والإحباط والندم بعد أن كانت تعني له كل شيء ، وكانت بالنسبة له حياة ،ورمزاً مقدساً ،ونغمة ، فقد ماتت في عينيه ،وقلبه نتيجة الخذلان ،والصدمة غير المتوقعة منها.

وقال سعد علي مهدي أيضاً في قصيدته" لا عليكِ" [2]:

لا عليكِ
إنها محض رياح ساقها الحقد إليكِ
وبقايا من رمال علقت في قدميكِ
بعد أن خضت غمار البحر
كي تمسكي قرص الشمس ما بين يديكِ
واحتضنت العشق عنواناً لمجرى رافديكِ
لا عليكِ
إن أسراب جراد ركبت ظهر الغبار
وخفافيش ظلام ساءها ضوء النهار
لم تكن شيئاً لتطفي ألقاً في وجنتيكِ
أو زهوراً أينعت من شفتيكِ

القصيدة ذات قافية متعددة حدود القافية الأولى" إِلَيْكِ" هي " لَيْ- كِي" مقاطعها" ص ح ح – ص ح ح " وحدود القافية الثانية "الغبارِ" هي "با- رِ" ص ح ح-ص ح ح "وقد أسهم المقطع المفتوح في التعبير عن مواساة الشاعر لحبيبته ، وحزنه ، وفي تفهمه ، فهو يقوم بتهدئتها بقوله "لا عليكِ " وقد أسهم صوت الروي الكاف وهو صوت صامت فموي طبقي انفجاري شديد مهموس مستفل منفتح مصمت [3]، في التخفيف عن الحبيبة حينما قال

(1). ينظر: جدول رقم (١).
(2). ديوان(الذبح شوقاً) :١٤١-١٤٢.
(3). ينظر :جدول رقم(١).

الشاعر ،إنها محض رياح حقودة تمر عليك ، وتصوريها كرمال عالقة بين قدميك بعد أن مشيت في البحر ، ويقصد به الحب ، وهو بذلك يشبه الحب غير المكتمل بالرياح ، والبحر تخيلي تلك المشاعر كأسراب جراد ركبت ،وطارت مع الريح لا تحزني ، وتنعزلي عن العالم كتلك الخفافيش التي تفضل الإختباء عن الضوء بالبقاء في الظلام ، عليك أن تتعلمي من تجارب الحياة ونحن لا نتعلم إلا إذا جربنا بأنفسنا فلا تجعلي هذه الأمور تخفي جمالك ، وإشراقتك الدائمة ، فالحزن لا يناسبك ، ولا تجعليها تؤثر على باقي حياتك.

مما سبق يتضح أن استعمال حروف القافية عند الشاعر سعد علي مهدي استعمالاً دقيقاً فقد أكثر من استعمال الأصوات المائعة كروي وهي " الراء، واللام ، والنون ، والميم" وهي من حروف الذلاقة ، فمن خصائصها قدرتها على الانطلاق من دون تعثر في تلفظها، ولمرونتها وسهولة النطق بها، ومما سوغ كثرة استعمالها أنها من الأصوات المجهورة ، ولولا ذلك لفقدت اللغة أهم عنصر فيها ، وهو تنغيمها ، وموسيقيتها ، ورنينها الخاص الذي يميز به الكلام من الصمت ، وهذا الأمر يفسر وجود الائتلاف ، والانسجام بين هذه الأصوات والتجارب الشعرية المعبر عنها ، وارتباطها بالفاصلة الموسيقية القافية المتلاحمة مع الحالة النفسية للشاعر، وهو يعزف على أنغام بنائه الموسيقي المرتبط بموضوعات القصائد من عتاب ، ومعاناة ، وحماسه ، وفخر وغيرها، والتي تحتاج الى النغم ، والرنين العاليين لتشكل جزءاً من الوحدة الموسيقية الشعرية التي يتوقع السامع تكرارها، وهي أصوات ذات قيمة تعبيرية تحقق التأثير المطلوب في السامع، وقد وظف الشاعر سعد علي مهدي ذلك توظيفاً رائعاً ، والأصوات الشديدة الانفجارية ومنها" الباء، التاء ، والقاف ، والدال" فنلاحظ صوت الباء في أربع وعشرين قصيدة عالج موضوعات مختلفة منها ، والعتاب ، والنصيحة والتحذير ، والتمرد ، لما ينماز به صوت الباء ؛ لأنه غني بالرنين لمزاياه التي يتمتع بها في أنه شديد الانفجار يجد الشاعر فيه متنفسا للموقف النفسي العنيف في الحال التي يرغب بها في ايصال صوته ، وبذلك لم يكن اختياره لحروف القافية عشوائياً ، بل كان دقيقاً في استعماله لباقي الأصوات لما فيها من دلالة تناسب موضوعات شعره.

المبحث الثاني

الإيقاع الداخلي



١- الجناس الصوتي.

٢- التكرار الصوتي.

٣- التوازي الصوتي.

الإيقاع الداخلي:

يمثل الايقاع الداخلي الركن الأساس للإيقاع في بنية اللغة الشعرية، وهو الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن ، وهو يندرج عند البلاغيين في باب فصاحة اللفظ[1]، وللإيقاع الداخلي أهمية كبيرة عند الشعراء ، فقد اهتموا بالألفاظ ؛ لأنها توفر مادة صوتية قادرة على منح العربي موسيقى تطرب لها مسامعه ، وقديماً قالوا :"إن العرب إنما تحلي ألفاظها ، وتدبجها ، وتشيها بزخرفها عناية بالمعاني التي وراءها ، وتوصيلًا بها إلى إدراك مطالبها"[2]، "فقد لجأ الشعراء المحدثون إلى عناصر الإيقاع الداخلي في التعبير عن معانيهم الجديدة ، وصورهم ، وأخيلتهم عن طريق توظيف تلك العناصر ، وجعلها ذات أثر بين في بنية القصيدة ، على أن ذلك لا يعني إهمالهم للإيقاع الخارجي أو التقليل من أهميته في قصائدهم ، بل هو اهتمام ملحوظ في عناصر الإيقاع الداخلي على نحو يختلف عما كان عليه لدى الشعراء القدماء ، فالإيقاع الداخلي عنصر مهم في تكثيف اللغة الشعرية ، يعمل على تحقيق الإنسجام والتناسق في النص الشعري مع بقية العناصر الأخر، ذلك هو المفهوم الحديث للإيقاع الداخلي الذي يرى فيه النقاد خلقاً جديداً للقصيدة الحديثة ، ومكوناً أساسياً في مضمونها الإبداعي بما يشمله من مباحث مختلفة" [3]، وسنحاول في هذه الدراسة الصوتية تسليط الضوء على الإيقاع الداخلي عند الشاعر سعد علي مهدي من خلال مباحث الجناس والتكرار والتوازي الصوتي.

---

(1). ينظر: الإيقاع في الشعر العربي:٧٤.

(2). الخصائص:١/٢٢٠.

(3). شعر معين بسيسو وسميح القاسم دراسة في ضوء الأسلوبية المقارنة:٥٣.

١-الجناس الصوتي: وهو عنصر مهم من عناصر الإيقاع الداخلي ، وله أثر كبير في تكثيف البنية الصوتية للخطاب الشعري ، وإعطائها زخماً نغمياً يدفع بالمعاني إلى الوضوح والبيان ، والجناس هو:" تشابه اللفظين في النطق، واختلافهما في المعنى" [١]، وهو مظهر موسيقي ، يؤثر في المتلقي ويدعوه إلى الإصغاء ، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلًا واصغاء إليها ، والتلذذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة ، ومستساغة ؛ لأن اللفظ المذكور إذا حصل على معنى ، ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوق إليه [٢]، وقد اهتم البلاغيون بهذا الفن اهتماماً كبيراً وقسموه أقساماً عدةً شملوها بدراساتهم ومصنفاتهم ، لما له من أهمية كبيرة في تعزيز المعاني وتحسين بنيتها الصوتية ، يقول عبد القاهر الجرجاني:"فقد تبين لك أن ما يعطي "التجنيس" من الفضيلة، أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه معيب مستهجن، ولذلك ذُمّ الاستكثار منه والولوع به"[٣] .

فالجناس يمثل ثنائية صوتية تتوافق فيها الصورة بين الكلمتين ، وقد يصل التطابق الجناسي إلى حد الاكتمال في اللفظ ، والوزن ، والحركة [٤]، فالجناس هو ضرب من ضروب التكرار، لما يراد بالتكرار من تقوية نغمية لجرس الألفاظ ، وهو يهتم بالموسيقى أكثر من الصوت [٥] .

والجناس يقوم أساساً على الزخرفة اللفظية ، فالجناس ضرب من ضروب التكرار الذي تتكرر فيه أصوات الألفاظ تكراراً كلياً أو جزئياً في تركيب الألفاظ ، ولما كان لكل صوت نغمه الخاص به ، فتكراره يجذب الإنتباه ، ويعزز دلالة النغم ، ويؤلف نوعاً من تجانس اللفظين ،وانسجامهما معاً ، وهو يخلق التلاؤم في التعبير، فإنه يؤدي دلالة تعبيرية تسهم في تقرير المعنى في ذهن المتلقي ، وتجعله مقبولًا لديه [٦].

(١). البديع في ضوء أساليب القرآن :١٥٩.
(٢). ينظر: المصدر نفسه :١٥٨.
(٣). أسرار البلاغة :٤.
(٤). ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي :٦٥.
(٥). ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب :٢٧٠.
(٦). ينظر: ظاهرة الجناس في خطب الإمام علي بن أبي طالب "ع" :١٣.

ويبدو أن السبب الأساس في الجناس يكون مرجعه إلى اللفظ الذي يتأتى من خلاله ذلك الجمال في جرس الأصوات في الكلمة ، أو الكلمات إلى دلالة الألفاظ نفسها ؛ لأن الجناس هو ملاءمة الأصوات بعضها لبعض، وعدم تنافرها، وانسجامها في النطق [١]، وهو يعتمد ثنائيات متوافقة في المستوى السطحي، ومختلفة في المستوى العميق؛ بمعنى أنه يقوم على أساس تكَرار دالّي التجنيس تكراراً تاماً على مستوى المادة والصورة ، والبناء الصرفي، أو تكراراً جزئياً، فتتسق بذلك المتوالية الكلامية، فالتماثل الحاصل في المستوى السطحي يوقظ في الذهن الإنتباه إلى حدوث المخالفة في المستوى العميق [٢]. وقد وردت أنواع عدة من الجناس في شعر سعد علي مهدي التي منها:

١-الجناس التام: وهو" ما اتفق ركناه لفظاً واختلفا معنى، بلا تفاوت في تركيبهما، ولا اختلاف في حركاتهما" [٣]، وهو أعلى الجناس رتبة، وأكمل أنماطه إبداعاً ، وأن تكون الكلمة تجانس الأخرى في تأليف حروفها [٤]، أو هيئة الحرف المراد بها حركات الكلمة وسكناتها، ولا تُعدُّ حركة الحرف الأخير ، ولا سكونه ؛ لأنه عرض للتغير [٥]، قال الشاعر [٦]:

عتابي على صبر تمادى وليتني   عرفتك قبل البدء في رحلة الصبر

فالجناس حصل بين "صبر – الصبر" إذ وقع الجناس في الاسمين وقد أسهم في اتساق الألفاظ المتجاورة ، وذلك لأنه حقق " نوعاً من الجرس الرّخيم ، والموسيقى الشجية تكون نافلةً محمودةً لا يضامُ لها واحدٌ من اللفظ والمعنى" [٧].

إذ يعطي الجناس معنيين الاول مجازياً ، والثاني حقيقياً ، كأن الشاعر جعل من كلمة صبر الأولى تدل على النفس الإنسانية للشخص ، وقد جاء ذلك من خلال العتاب ، والعتاب يكون للأشخاص ، وهو عاتب نفسه ، وصبرها ، وثبتها ، وحبسها ، وبالصبر تنال ما تريد ، وأنه صبّر نفسه عن المحبوب ، وحبس نفسه عنها، والمعنى الثاني حقيقي تمثل

---

(١). ينظر: الانسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :١٦١.
(٢). ينظر: معاني التكرار النفسية لفنون البديع في القرآن الكريم : ٥٠٨-٥٠٩.
(٣). فن الجناس:٦٢، والبلاغة والتطبيق :٤٣٣.
(٤). ينظر: فن الجناس :٥٧.
(٥). ينظر: جنان الجناس في علم البديع :٢٠.
(٦). ديوان (الذبح شوقاً) :٧.
(٧) فن الجناس :٥٥.

في رحلة الصبر، وهذه الرحلة تبدأ بالتحمل والانتظار في هدوء من دون شكوى، والصبر علاج كل ألم وهو سيصبر حتى يأذن الله في أمره.

فالتجنيس بين إسمين يؤدي إلى انصراف الذهن أحياناً إلى مجرّد التنغيم ، ولا يدرك لهُ خلافاً معنويّاً إلّا من خلال إفادة السّياق لهُ [1]. ومن الجناس التام الذي ورد في شعره أيضاً قوله [2]:

ماذا سيجني المرءُ من ثمر لو جاء بعد أوانه الثمر

فالجناس حصل بين" ثمر– الثمر" إذ وقع الجناس بين الإسمين الذي أسهم في تحقيق الموسيقى الداخلية للنص ، فقد أعطى الجناس معنيين الأول مجازياً وهو "ثمر" بمعنى العتاب أي ماذا سيجني المرءُ من العتاب لأن ما حصل قد حصل من الهجران ، والخذلان، والصدمة ، وعدم توقع ما حصل من ذلك الشخص الذي وثق به ، وهو الحبيب ، والحياة والسند ، والثاني حقيقيٌّ وهو "الثمر" بمعنى ما حملت به الاشجار من الثمار التي نضجت في غير وقتها المراد فلا ينفع وجودها ، كذلك هو العتاب بسبب الخذلان ، والرحيل ، فهو لم يعد ينفع. وقال أيضاً [3]:

جنون لو يراودها الحنين كما حينا يراودني الجنون

وقع الجناس بين الإسمين" جنون– الجنون" والجناس بينهما يصرف ذهن المتلقي إلى معنى عميق مجازي ، فالمعنى الاول "جنون" الاشتياق الحزين الممتزج بذكريات الماضي الجميل ، وهو ذلك الإحساس بالإشتياق نفسه أجده في نفسي بسبب البعد ، عندها أصبح في قمة اللاعقل ، والجنون الفعلي .

٢– الجناس غير التام : وهو أختلف اللفظين في أمر من الأمور التي بنت الجناس التام واتفاقهما في سائرها [4] ، وهو على أنواع منه : الجناس الناقص ،وهو الذي يكون فيه اللفظان مختلفين في أحد أصواتهما "، وهوما يسمى بالمختلف ، وهو اتفاق حروف

---

(١). ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب :٢٧٥–٢٧٦.

(٢). ديوان(شرر الرماد) :١١.

(٣). ديوان(شرر الرماد) :٢٩.

(٤). ينظر: البلاغة والتطبيق :٤٣٣.

الكلمتين إلا أنه يخالفه إما في هيئة الحركة ، أو بالحركة أو بالسكون ، ومعناه أن اللفظين يختلفان في الحروف عدداً وهيئة وترتيباً [1]، قال الشاعر [2]:

ولا شيء يعنيني إذا قال قائل تمادت به الآثام من لعنة الشعر

فالجناس حصل بين" قال- قائل" وهو إيراد الشاعر كلمات متجانسة في البنية الصوتية، ومختلفة في نوع الإشتقاق إذ اشتق من الفعل إسم فاعل للدلالة على تجسيد المعنى ، وتأكيده في النفس من خلال الإشتقاق بزيادة المقطع والمتمثل بزيادة صوت الهمزة مما أكسب الإيقاع جرساً خاصاً ، ونغمات إضافية مميزة ، فالجناس الناقص كان له أثر في تحقيق التأثير السمعي المنشود من خلال ذكره أصواتاً مألوفة بشكل مكرر، ليدفع ذهن المتلقي إلى الإنصراف مباشرة إلى القيم الدلالية زيادة في التأثير الإيحائي في النص فزاد صوتاً في اللفظ الثاني [3]. وقال أيضاً [4]:

وكأن صمتي عن خداعك طائشاً أغراك كي تبقى بطيش مخادع

فالجناس وقع بين "طائشاً – طيش" إذ أشتق من الفعل "طاش "اسم فاعل "طائش" للدلالة على المعنى المراد ، وهو الاضطراب ، وعدم التفكير ، والمعرفة في الامور ، والتصرف من دون عقل ، وحكمة ، وهذا لا يعني صمتي ، وإنما يعني أني اريدك أن تبقى على هذا الطيش ، والخداع ليس لأنك محق ، وإنما لا فائدة من الكلام معك.

إن التقارب الصوتي بين الأصوات التي تشكل لفظي الجناس أسهم إلى حد كبير في إثراء الصلة الدلالية للفظي الجناس، وتقلص مساحة الاختلاف بين الحرفين المختلفين في لفظي الجناس [5]، وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي ، قائلاً [6]:

دارت خيول الريح دورتها وما زال الصدى
يزداد فيه صراخكم بين الفجيعة والردى

([1]). ينظر: البلاغة والتطبيق :٤٣٤، وظاهرة الجناس في خطب الإمام علي "ع" :١٩.

([2]). ديوان (الذبح شوقاً) :٩.

([3]). ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع) :٢٩١.

([4]). ديوان (شرر الرماد) :٣٣.

([5]). ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية :٧٤.

([6]). ديوان (الذبح شوقا) :٩٠.

فالجناس حصل بين " الصدى– والردى " فكل من الصاد والراء صوت مجهور ، والجهر ما يبتغيه منشئ النص ، ليعزز الصلة الدلالية بين المتجانسين ، فالصدى هو رجع الصوت الذي يرده الجبل ، والردى هو الموت ، والهلاك ، وتوجد علاقة بين الصدى ، والردى كأنَّ دوران صوت الريح ، وصدى الريح بين الفترة ، والأخرى يشبه دوران الموت الذي يأتي للبشر بين الفترة والأخرى.

٣– جناس التصحيف : هو" ما تماثل اللفظان في الخط ، وتخالفا في النقط " [١]، ويقال له أيضاً جناس الخط ، أن تكون النقطة فرقاً بين الكلمتين [٢]، وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي قائلاً[٣]:

وأناجيك كما شاء الحنين

فإذا كان السؤال بين أعماق الجنين

فالجناس حصل بين "الحنين– والجنين" تشابه في شكل الحرف ، ولكنها اختلفت في وضع النقط ، فالتقابل الصوتي بين الحاء صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي استمراري مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت ، والجيم صوت صامت فموي لثوي غاري مركب مجهور مزدوج صوت يجمع بين الشدة والرخاوة يبدأ شديدا وينتهي رخوا مرقق مستفل منفتح مصمت مقلقل ، [٤]. وقال أيضا [٥]:

ولا تعبير .... ولا تغيير..... لا تطوير في ذاتي.

فالجناس حصل بين" تعبير– وتغيير" تشابه في شكل الحروف ، الفرق في وضع النقط. والعين صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي مجهور مستفل منفتح مصمت مرقق، والغين صوت صامت فموي غلصمي رخو احتكاكي مجهور مستعل منفتح مصمت[٦].

---

(١). البديع في ضوء أساليب القرآن :١٦٤.

(٢). ينظر: ظاهرة الجناس في خطب الإمام علي "ع" :٢٠.

(٣). ديوان(شرر الرماد) :٦٥.

(٤). ينظر: جدول رقم(١).

(٥). ديوان(ما زلت أحلم بالندى) :٦٢.

(٦). ينظر: جدول رقم (١).

٤-جناس التحريف : هو" ما تماثل اللفظان في الحروف ، وتغايرا في الحركات [١] " ، أو يقصد به :"ما اتفق ركناه في أعداد الحروف ، وترتيبها ، واختلفا في الحركات سواء أكانا من إسمين أو من فعلين أو من إسم أو فعل، أو غير ذلك" [٢]، قال الشاعر [٣]:

قد كنت أرضى في زَوَاجِكَ أَربَعَا   لوكنت تسمح لي بِزَوجٍ رَابِعِ

الجناس حصل بين" زواجك- بزوج"، الأولى تعني النصيب أو القسمة والثانية تعني الرجل،" أربعا –رابع" إذ اختلف اللفظان المتجانسان في عدد الحروف واختلفا في رسم الحركة .

٥-الجناس المقلوب أو جناس العكس " وهو أن تكون الكلمة عكس الأخرى" أو "هو ما تساوت حروف ركنيه عدداً وتخالفت ترتيباً " [٤]، وهو أن تعكس الكلام فتجعل الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول"[٥]، قال الشاعر [٦]:

وكأن صمتي عن خداعك طائشاً   أغراك كي تبقى بطيش مخادع

الجناس حصل بين "خداعك- مخادع" الهدف منه إيصال المعنى إلى ذهن المتلقي بسهولة ، ويسر وقد ظهرت من خلال التقليب ، ومن خلال النغم الإيقاعي الموحى المنتظم الذي يتولد من توالي الألفاظ المتجانسة فيما بينها.

٦-الجناس المضارع وهو " اختلاف الكلمتين في نوع الحروف " [٧]، أو هو "الإتيان بكلمتين متشابهتين خطاً لا لفظاً إلا في اتحاد الكتابة، ثم لا يخلو من أن تتقارب فيه الحروف باعتبار مخارجها" [٨]، قال الشاعر[٩]:

---

(١). البديع في ضوء أساليب القرآن :١٦٤.

(٢). ظاهرة الجناس في خطب الإمام علي "ع " :٢٢.

(٣). ديوان (شرر الرماد) :٥.

(٤). البديع في ضوء أساليب القرآن :١٦٥.

(٥). ظاهرة الجناس في خطب الإمام علي "ع" :٢٣.

(٦). ديوان(شرر الرماد) :٣٣.

(٧). البديع في ضوء أساليب القرآن :١٦٥.

(٨). ظاهرة الجناس في خطب الإمام علي "ع" :٢٤.

(٩). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) :٦-٧.

فاستهزأت منه الرياح		وخلفته مع الردى

حسب الربيع بأنني		ما زلت أحلم بالندى

حصل الجناس بين "الردى – الندى" ؛لأن الراء والنون من مخرج واحد ، وهو المخرج اللثوي ولاشك أن تقارب مخارج الحروف بين الألفاظ المتجانسة يعني إضفاء مزيد من النغم الصوتي ؛ لأنَّ فيه تشابهاً للتجنيس التام الذي يتكرر فيه جرس اللفظ ذاته ، فقد زاد في قوة الجرس ، وشدة وقعه على النفس ، وتأثيره في المعنى. وقال أيضاً [١]:

وداعاً أيها الزمن المحايد خارج السيف

ويمكنك الدخول الآن في مستنقع الزيف

وقع الجناس بين "السيف– والزيف" لأن السين والزاي من مخرج واحد ، وهو أسناني لثوي ،ولاشك أن التقارب المخرجي بين الألفاظ المتجانسة يعني الإنسجام الصوتي في اللفظ.

٧–جناس الاشتقاق "وهو أن تجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة" [٢]، قال الشاعر[٣]:

ونعاكس التيار في إبحارنا		إن قيل هل تسعون قلنا إن سعى

الجناس حصل بين "تسعون– سعى" هذا الجناس يزيد من تكثيف موسيقى النص كما يخلق نوعاً من الإنسجام بين موسيقى اللفظتين ، ومعناهما، مما يجعله أحسن وقعاً في السمع، وأكثر معنى في الذهن.

وهناك نوع أخر من الجناس غير التام ، وقد وقع في نهاية مقطع الكلمة ، وقد ورد عن الشاعر سعد علي مهدي قائلاً [٤]:

وزادك محنة الكلمات

والازمات

والحرف الذي يتوسل الظلمات

نلاحظ أنَّ الأبيات قد انتهت بالمقطع "مات" وهو "ص ح ح ص" ، وهو مقطع طويل مغلق أضاف هذا المقطع نوعاً من الهدوء الذي يسبق العاصفة.

---

(١). ديوان(شرر الرماد) :٦٤.

(٢). البديع في ضوء أساليب القرآن: ١٦٥، وظاهرة الجناس في خطب الإمام علي(ع) :٢٦.

(٣). ديوان (الذبح شوقا) :١٥.

(٤). ديوان (الذبح شوقا) :١٠.

٢- التكرار الصوتي: هو عنصر مهم من عناصر تكوين الإيقاع الخارجي ،" له دلالات معنوية مضافة إلى دلالاته الإيقاعية التي تضفي على النص جرسا ونغما يؤدي إلى تقوية المعنى وإيضاحه " [١].

والتكرار في اللغة "بمعنى الاعادة ، فكرر الشيء: أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كررت عليه الحديث وكررته أذا رددته "[٢]، والتكرار في الإصطلاح: هو "دلالة اللفظ على المعنى مردداً" [٣]. والتكرار في التعبير الأدبي "هو تناوب الألفاظ ، وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الشاعر في شعره ، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني" [٤]، فقد حظي التكرار باهتمام القدماء فعقدوا له فصولاً مطولة في مصنفاتهم سلطوا فيها الضوء على هذه الظاهرة ، وصورها ، وما تؤديه من تغيرات متنوعة في مستويات الخطاب، والتكرار أنواع: "أما تكرار باللفظ، أو بالمعنى، أو بهما، وهو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى ، أو مختلفاً ، أو يأتي بمعنى ثم يعيده ، وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول ، والثاني، فإن كان متحد الألفاظ ، والمعاني ، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر ، وتقديره في النفس ، وكذلك إذا كان المعنى متحداً ، فإن كان اللفظان متفقين، والمعنى مختلفاً ، فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين" [٥].

والتكرار الصوتي لا يمكن الاستغناء عنه في النص الشعري خاصة لما له من أبعاد نفسية في ذات الشاعر، ويرجع ذلك إلى صورة الحرف ، أو شكله ، أو صوته، أو لكثرة المعاني مقارنة بالألفاظ المعبرة عنها ، وهو من الظواهر الفاعلة داخل النص الشعري إذ يضفي عليها تناغماً موسيقياً خاصاً ، إضاف إلى ذلك تقوية المعاني ، وتأكيدها ، والتأثير في نفوس المتلقين تتحقق عبر التكرار جملة من الوظائف أهمها إثارة انتباه المتلقين ، وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري ، وتوكيد الظاهرة المكررة ، والتعبير عن مدى

---

(١). سحر النّص قراءة في بنية الإيقاع القرآني:٨٩.

(٢). لسان العرب:٣٨٥١.

(٣). المثل السائر:٣/٣.

(٤). جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب:٢٣٩.

(٥).سحر النّص قراءة في بنية الإيقاع القرآني:٨٩.

أهميتها؛ لأنه يلقي الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها [1]. فالجانب الإيقاعي في الشعر قائم بحد ذاته على التكرار، وبحور الشعر ، والتفعيلات العروضية متكررة في الأبيات ، والتفعيلة نفسها تقوم على التكرار، وتبدأ أشكال التكرار من الحروف وتمتد إلى الكلمة ، والمقطع ، أو العبارة إلى بيت الشعر، وكل شكل منها يبرز جانباً تأثيرياً خاصاً للتكرار ، ويحدث التكرار في الكلمة ، أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة إما للتوكيد ، أو لزيادة التنبيه ، أو التهويل ، أو للتعظيم ، أو للتلذذ بذكر المكرر، والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري ، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في المتلقي نفسه ، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والإنفعالي ، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه ، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري ، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري ، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه ، وتصويره ، ولابد أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشو، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري [2].

فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكررة ، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعالاً ما، وللشعر نواحٍ عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ، وانسجام توالي المقاطع ، وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر [3].

وترى نازك الملائكة في التكرار أنه إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وأشارت أيضاً إلى أنواع التكرار ، وحصرتها في تكرار الكلمة، والعبارة ، والمقطع ، والحرف ، وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، يلجأ إليه

---

(1). ينظر: قضايا الشعر المعاصر:٢٧٦.

(2). ينظر: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي :١٢-١٤.

(3). المصدر نفسه :١٥.

الشعراء ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة [١].

وأما التكرار عند الشاعر سعد علي مهدي فهو صورة لافتة للنظر، تشكلت في دواوينه ضمن محاور متنوعة وقعت في تكرار الصوت ، والكلمة ، والجملة ، والمقطع ، وقد ظهر التكرار في شعره واضحاً ، وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ ، والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر ، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية ، إذ كان يضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، فهي بمثابة لوحات فنية يتخذها ، وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته سواء ما تعلق بمحيطه الأسري ، أو محيطه الخارجي أضف إلى ذلك إحساس الشاعر المرهف الذي جعله يعيش غربة روحية ، وفكرية، فحاول التخلص منها برحلته الخيالية إلى الفردوس المفقود الذي ينشد فيه الكمال ، والسعادة ، فأصيب بخيبة أمل من هذا الواقع ، مما جعله يؤكد على التغيير ، والتبديل للارتحال إلى عالم آخر، فوجد في التكرار غايته ، وطموحه ، فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدد العلاقات ، وتثرى الدلالات، وينمو البناء الشعري ، وثار على إنسان عصره لإحساسه بوجود كوني آخر يتمثل فيه الإنسان المثال ، أو النموذج ، لذلك حاول أن يخلق من خلال التكرار واقعاً سياسياً، واجتماعياً جديداً ، فوظف هذه الصور التكرارية لرفض النمط التقليدي فكان يكتب من فيض الروح ، لذلك كان شعره قريب الفهم والإدراك ؛ لأن لغة الروح لغة كل زمان ، ومكان ، وهذه اللغة تمثلت في عباراته البسيطة ، لكنها كالسيف القاطع تهوي في خط مستقيم غلب عليها أنها عبارات موسيقية راقصة تعبر عن صدق مشاعره في كل الأوقات [٢] ، وللتكرار أنواع عند الشاعر سعد علي مهدي منها.

(١). ينظر: قضايا الشعر المعاصر:٢٤٣-٢٤٥.

(٢). ينظر: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي :١٢-١٥.

١-تكرار الصوت: وهو نوع من أنواع التكرار يكثر استعماله في الشعر الحديث [1]، وهو ترداد ، واعادة أصوات متماثلة داخل النص الشعري ، وتؤدي هذه الأصوات المكررة وظيفة دلالية ، ومعنوية ، فكل حرف يوحي لك بموسيقية مميزة لا تستطيع أن تفلت من إسرارها[2]، قال الشاعر [3]:

ساعة
فما عاد سوى صمت العيون
ولم أسمع سوى نبض السكون
من ترى في مثل هذا الوقت
تجتاح مساماتي جهارا.... من تكون؟
من ترى تجرؤ كي تطرق أبوابي
وقد أقفلتها عمداً على كل الظنون
إنني أعلم أن الوقت لا يسمح
والساعة لا تأكل من ثوانيها
عندها ينتصر العقل على سيف الجنون
فجأة... ينسكب اللحن على الصمت الرهيب

ففي هذه القصيدة التي عنوانها "ساحرة" يكرر الشاعر في هذه الأبيات صوت السين عشر مرات وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي رخو احتكاكي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت صفيري [4]، وهو صوت أوحى بجو من الهمس ،والخفاء ، والسرية بوجود الصفات التي يحملها ، وهو حوار الشاعر مع حبيبته في مخيلته في لحظة تذكره لها كأنه يطلب منها ساعه فهي تكفيه لكي يعبر عن حبه ومشاعره لها من دون كلام ويدع عينيه تحكي لها ما بداخله لها من الحب والشوق في هذا الصمت الذي يسود المكان ويحاكي العيون ، وهو يحاكي خيالها، وعندما يسأل نفسه : من يجرؤ على أن يشغل تفكيره سواها؟

---

(١). ينظر: قضايا الشعر المعاصر:٢٣٩.
(٢). ينظر: سحر النّص قراءة في بنية الإيقاع القرآني :٩٢.
(٣). ديوان (الذبح شوقاً) :٦٢-٦٣.
(٤). ينظر: جدول رقم(١).

ومن يجرؤ على أن يطرق أبواب قلبه غيرها ؟ هي تستطيع ذلك فحسب على الرغم من أنه قد أغلق قلبه عن غيرها ، ويعود ليحاور نفسه ان كل هذا الكلام يحتاج لوقته ، وساعته وهذه ساعة غير مناسبة ، وأمنيته متى تأكل الساعة ثوانيها ، وتسرع بوقتها لتأتي الساعة التي يرغب بها للحديث معها ، والتعبير عن مشاعره عندها ينتصر العقل على سيف الجنون .

٢-تكرار الكلمة: وهو أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول بيت من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة ، وهذا اللون من التكرار لا يرتفع إلى مرتبة الأصالة ، والجمال إلا على يد شاعر موهوب [١]، وهو نوع من أنواع التكرار البياني [٢]، قائلاً[٣]:

تعالي لدي الروح تبكي صبابة	وتشكو غياب الراحلين بلا عذر
تعالي أذيبيني بنار ....سعيرها	يريح اشتعالي بالمزيد من الجمر
تعالي ....فإني كالبراكين هيبة	ولكن قلبي ..قلب طفل بلا فكر
تعالي ..إلى قتلي بسكين قبلة	شهيد أنا إن مت في ساحة الثغر

إذ كرر الشاعر كلمة (تعالي) أربع مرات ، وهي تعبر عن ندائه لحبيبته إذ اشترك التكرار في تكثيف الصورة التي يعبر بها الشاعر عن إحساسه ، واشتياقه للحبيبية من خلال استعماله للكلمات " أذيبيني واقتليني " الغرض من التكرار هو تأكيد المعنى في الشاعر نفسه، وصف ذلك بأن روحه تبكي نتيجة لهذا الشوق ، والفراق المضني ، وهو ينسجم مع عنوان القصيدة ، فهي تعبر عن احتياج الشاعر لحبيبته ، واشتياقه الممزوج بالعتب على تلك الحبيبة التي تأخرت في الحضور ، ونتيجة لهذا التأخر فهو يصف حالته ، واشتياقه إليها كاشتياق النار للحطب. وقال الشاعر سعد علي مهدي [٤]:

عذراً لأزهار البنفسج
لن أكون رفيقها هذا الصباح كما تريد
عذراً لكل فراشة

---

(١). ينظر: قضايا الشعر المعاصر:٢٣١.
(٢). ينظر: التكرير بين المثير والتأثير :٢٨١.
(٣). ديوان (الذبح شوقاً) :٨.
(٤). المصدر نفسه :١٢٥.

جاءت تذكرني بأن اليوم عيد
عذراً لأشعار المحبة والتفاؤل
والتغزل والتواصل
عبر إرسال الرسائل من بعيد
عذراً لكل تحية

إذ كرر الشاعر كلمة "عذراً" حوالي أربع مرات في كل مرة تعطي معنى جديداً للإعتذار الأول لتلك الأزهار التي يراقبها في ذلك الصباح ، ويعتذر لتلك الفراشات التي تحلق في ذلك الصباح على تلك الورود كأنها في يوم عيد ، ويعتذر لأشعار المحبة ، والتفاؤل، والتغزل والتواصل عبر إرسال الرسائل من بعيد ، ويعتذر لكل تحية ، وسلام.

- تكرار الإسم حيث كرر إسم " ليلاي " أربع مرات قائلاً [1]:

ليلاي تبكي عند قافيتي ... والحرف تحت دموعها خد
ليلاي ترجو وقع صاعقة ... منها جبال الشوق.... تنهد
ليلاي ما نامت ولا هدأت ... حتى استغاث الليل.. والسهد
ليلاي يامن أدمنت زمناً ... أحزانها وتأخر....... الوعد

نلاحظ أن الشاعر كرر أسم حبيبته ، وهذا التكرار لا يكون إلا على وجه التشوق، والعذاب ، وهو يصف حبها ، وشوقها اليه ، فهي تريد أن يراها كالقصيدة التي لا تنتهي حروفها، ولا قوافيها ؛ لأنها سوف تبكي عند نهاية القافية ، فهي لا تريده أن يقف عن وصفها يوماً كأن هذه الحروف ترسم شكلها ، وملامحها ، وكأن الحرف في سقوطها تشبه الدموع التي تنزل على الخد ، ويستمر في وصف شوق ليلى في أن شوقها كالصاعقة له، وقع ، وأثر مدمر، ويصف شوقها بالجبل الذي تضربه الصاعقة هكذا هو حب ليلى له ، ويكمل في وصف ليلى ، وهي لا يغمض لها جفن ، ولا تهدأ حتى استغاث الليل ، والسهر منها ، ويختمها بعتاب ليلى عليه فإن حبها له إدمان ، وهو مدمن عليها منذ زمن لا تحزني إن تأخرت في وعدي.

---

(1). ديوان(الذبح شوقاً) : ١٣٥-١٣٦.

٣-تكرار العبارة: وهو لون من ألوان التكرار البياني ، وتمثل بتكرار البيت ، أو عجزه ، أو صدره ، وهو أقل أنواع التكرار وروداً في شعرنا المعاصر ، وهو يهيئ لبدء معنى جديد، ويرتبط هذا التكرار بظروف الشاعر النفسية، إذ هو يحتاج من الشاعر إلى وعي كبير؛ لأنه يرفع من قيمة النص من خلال إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر لتأكيد الأثر النفسي الذي يدفع الشاعر إلى استخدام هذا الأسلوب [١]، وقد ورد هذا النوع من التكرار في شعر شاعرنا قائلاً [٢]:

يا صديقي
انتهى من قلب كل الأصدقاء... وبقيت
انتهى من قلب كل الأوفياء.... وبقيت
واضعا كفك في كفي على درب الرحيل
يا صديقي

نلاحظ أن الشاعر قد كرر عبارة "انتهى من قلب كل" مرتين ليؤكد في هذه العبارة العتاب على الزمن ، والشكوى لذلك الصديق الوحيد الذي بقي من الأصدقاء ، وهذا الحزن نتيجة الصدمات في هذه الحياة ، وفقدانه لثقة الناس الذين يحيطون به فلم يبق له غير ذلك الصديق الوفي الذي يسمعه عندما يشكو أوجاعه ، وهمومه بأن يضع كفه في كفه في هذه الحياة قائلاً له يا صديقي. وقال أيضا [٣]:

ناوليني يدك المرتجفة
وضعيها بين كفي عسى
أن أرى فيها يداً مختلفة
ناوليني يدك المرتجفة
واجعلي الحب قريباً من فمي
لأرى ضوء ثريات الهوى
سابحاً بين كريات دمي

---

(١). ينظر: التكرير بين المثير والتأثير:٢٧٨-٢٨١، وقضايا الشعر المعاصر :٢٣١.

(٢). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) :١٠١.

(٣). ديوان(شرر الرماد) :٨-٩.

ناوليني يدك المرتجفة
كلما مرت بماضينا الرياح
تركت فينا غموضاً زائفاً
يختفي حيناً وحيناً يستباح
ناوليني يدك المرتجفة

كرر الشاعر عبارة "ناوليني يدك المرتجفة" أربع مرات نلاحظ انه قد بدأ القصيدة بهذه العبارة ، وختم بها أيضاً ؛ لما فيها من معنى متجدد في روح الشاعر ، فهو يضفي عليها لمسات سحرية من التفاؤل ، والأمل ، وهو حوار الشاعر مع حبيبته في رسم المستقبل الذي يجمعهما معا على الرغم من الظروف الصعبة التي تحيط بهما ، ومواجهة تلك الظروف لأنهما معا.

٤- تكرار المقطع: وهذا النوع من التكرار يخضع لشروط تكرار البيت عينها ، إذ يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر ،وهو تكرار طويل في المقطع المتوسط المفتوح "ص ح ح" في نهاية القصيدة [١] ، وتمثل بقول الشاعر [٢]:

بالرغم من طول المدى ومراحل ضاعت سدى
وتجارب كانت وما زالت تسير بلا هدى
بالرغم من صوت تلاشى دون أن يجد الصدى
فاستهزأت منه الرياح وخلفته مع الردى
حسب الربيع بأنني ما زلت أحلم بالندى

إن تأكيد الشاعر على تكرار المقطع الصوتي في القصيدة كلها يؤكد المعنى المراد في نفسه ، وهو أسلوب نادر يمثل مراد الشاعر ، وتعبيره عن أحزانه في هذا المقطع المتوسط المفتوح "ص ح ح " وذلك باستعماله لصوت ألف المد الذي يعبر عن معاناة الشاعر ليرسم ملامح القصيدة الخارجية ، وبناء إيقاع موسيقي تطرب له الأذن ، وتستريح بها النفس، ونهاية المقطع في البيت يمثل بداية جديدة للحياة ، وامتداد للتعبير عن أفكاره.

(١). ينظر: قضايا الشعر المعاصر:٢٣٦.
(٢). ديوان (ما زلت أحلم بالندى): ٦-٧.

من تكرار المقطع أيضاً وجدنا أنَّ الشاعر قد كرر المقطع الطويل المغلق "ص ح ح ص" لما فيه من امتداد النفس الذي عن طريقه يحاول التعبير عن أفكاره وطرح التساؤلات التي تدور في خلده ، ويطرح فيه الحوار الداخلي الحزين الذي يحاول فيه رفض الواقع الذي يجد نفسه فيه ورفضه له لكن لا حيلة له في النهاية سوى القبول به ، لقساوة ما يحيط به من ظروف ، لذلك فهو قد توقف عن التفكير وتمثل في حالة الوقف في شعره قائلاً [1]:

كي أحب الشمس في عهد الظلامْ
أو أغنّي لليتامى وأنا بين اللئامْ
هكذا يكتسب الشاعر معنى الاحترامْ

(1). ديوان (شرر الرماد):٦٦.

٣- التوازي الصوتي: يعد التوازي الصوتي من المباحث المهمة في الإيقاع الخارجي ، وله أثر فاعل في رسم ملامح الإبداع في البنية الصوتية للغة الشعر [١]، والتوازي عبارة عن تماثل ، أو تعادل المباني ، أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات ، أو العبارات القائمة على الإزدواج الفني ، وترتبط ببعضها ، وتسمى عندئذ بالمتطابقة ، أو المتعادلة ، أو المتوازية ، أو المتقابلة ، سواء في الشعر ، أو النثر ، ويوجد التوازي واضحاً في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري ، وآخر أو بيت شعري ، وآخر [٢].

والتوازي هو عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية من المقاطع المتوالية المتتالية المتوازية ، والتوازي يتطلب التماثل وهو بهذا يفرق عن التكرار، وبذلك يكون التوازي أعم من التكرار، والتكرار أخص من التوازي ؛ وذلك لأننا في الآثار المبنية على التوازي، نضع في الاعتبار العلاقة التكرارية ، وتكون العلاقة بينهما علاقة الاختلاف أو التفاوت بالثابت [٣].

والتوازي قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة، والقصيدة الشعرية ، توزيعاً قائماً على الإيقاع سواء للفظ أو الصوت المنسجم [٤].

أنواع التوازي:

١- التوازي الصوتي على مستوى الحرف: لأن الحرف أصغر وحدة تتكون منها الكلمة وندرس الصوت أثناء تشاكله مع الأصوات الاخرى في الكلمة[٥]، وإن الهدف من التوازي الصوتي على مستوى الحرف هو الكشف عن قيمة الصوت المفرد في مساحته الصوتية، ومدته الزمانية ، وعلاقته بما حوله من الأصوات المنفردة ، والمتراكبة، وما ينتجه من دلالة [٦]، وإن النظرة الشمولية للفونيم تتأتى حين يتجمع عدد من الأصوات بشكل أشد كثافة من المعتاد في سطر من الشعر ،أو مقطع من القصيدة ، ومن ثم يصبح الصوت المنبعث من

(١). ينظر: شعر معين بسيسو وسميح القاسم دراسة في ضوء الأسلوبية المقارنة :٧٧.
(٢). ينظر: البديع والتوازي :٧-٨.
(٣). ينظر: المصدر نفسه :١٨.
(٤). ينظر: المصدر نفسه :٢٤.
(٥). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :١٩٣.
(٦). ينظر: المصدر نفسه :١٩٨.

الحرف ، والكلمة بأكملها حاملاً لدلالة معنوية يسعى نحوها النص [1]، وإن إنتاج الصوت في النص الأدبي عمل لا يمكن تناسيه، لأن اللغة ماهي إلا أصوات تحمل دلالات معنوية عبر مسارات تركيبية ،أو مفردة ؛ ولأن الأصوات حاملة للمعاني فمتى قويت قويت ، ومتى ضعفت ضعفت [2]. وقد جاء ذلك في شعر شاعرنا قائلاً [3]:

من واقعي..... من واقع السأم
من واقع الإحساس بالألم
من أحرف قد بتُّ أرقُبها
دمعا حزيناً سال من قلمي
من أسطرٍ أحرقتها ندماً
فتأوهت في حرقة الندم
من واقع الإحساس بالسقم
ومتاهتي في غياهب الظلم
وتشردي في الأرض مضطرباً
لم أدرِ أين تقودني قدمي
من ذكريات لست أذكرها
أو ذكريات سافرت بدمي
من كل ما في القلب من حفر
قد خلّفتها رحلة العدم
يأتيك صوتي وهو حشرجة
أطلقتها فتعلقت بفمي

تكرر صوت الميم ستاً وعشرين مرة في القصيدة وهو صوت صامت أنفي شفوي ثنائي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مستفل منفتح مذلق أغن [4]، وهو صوت يحدث عندما

(1). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :١٩٧.

(2). ينظر: المصدر نفسه :١٩٨.

(3). ديوان(شرر الرماد) :٤٦.

(4). ينظر: جدول رقم(١).

تنطبق الشفتان انطباقاً تاماً عند النطق ، فيحبس الهواء حبساً تاماً في الفم ، ويخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب الضغط ، ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بها[1]. وبما أنه صوت يحدث بإطباق الشفتين ، فهو شبيه بإطباق الألم ، والظلم ، والمعاناة ، والندم على الواقع الذي يعيشه الشاعر مما يسبب له هذا الاضطراب ، والحيرة في مسارات الحياة ، وهو تائه ما بين الأمنيات ، والذكريات، والواقع المرير المفروض، وكل ما يحمله القلب من جروح تركت أثراً كالحفر، حتى أنَّ صوته يتردد في حلقه من كثرة التفكير والتمني وصوته تعلق بفمه ولا يستطيع الخروج.

وتكرر صوت الراء خمس عشرة مرة في القصيدة ، والراء صوت صامت فموي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ، أو مائع مستفل مرقق منفتح مذلق مكرر[2]، وهو يتكون بتكرار ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً ويكون اللسان مسترخياً في طريق الهواء الخارج من الرئتين ، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به [3]، ومن إيحاءاته المعنوية أنه يدل على الفزع ، والخوف ، والاضطراب [4]، وتبين خصائص صوت الراء أن الشاعر تنتابه مشاعر القلق ، والخوف من المكوث في هذه البلدة التي كل شيء عليها أصم ، وأعمى ومتشابه أيضاً، والكثير من العوامل التي تثير القلق ، والاضطراب في الحياة باستعماله لكلمات "السقم ، والندم ، والسأم، والظلم" وصفة التكرار التي في الراء تمثل تكرار الخوف المستمر ، والمتجدد في نفسه بين فترة ، وأخرى. وقال أيضاً [5]:

بين العار والموت
سقوطاً يا وجوه الشمع والإسفلت والزيت
زمان الشعر لم يسقط
ووجه الشمس لم يسقط
ومادام انفجار السيل ممتداً على صوتي

---

(1). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٣٠.

(2). ينظر: جدول رقم (١).

(3). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢٩

(4). ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها :٨٦.

(5).ديوان(شرر الرماد) :٦٣.

إذن فلتسقطي أنت سقوطاً

هكذا شاء التقاء الريح بالصمت

تكرر صوت السين ثماني مرات بالقصيدة ، وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي رخو احتكاكي مهموس مرقق مستقل منفتح مصمت صفيري [1]، وينطق بالاعتماد على طرف اللسان خلف الأسنان العليا مع التقاء مقدمة اللسان باللثة العليا ، ويحدث الإحتكاك مع وجود منفذ ضيق للهواء ، ويرفع أقصى الحنك حتى يمنع مرور الهواء من الأنف ، ولا يتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به [2]، الهدوء الكاذب الذي يسود نفس الشاعر بسب صفة الصفير فنراه يعبر بحرية عن الأمل ، بعد الظلم ، والحصار ، والقهر لابد من وجود الأمل ، وقد تمثل ذلك بسقوط الأشياء السيئة ، وقدوم الأشياء الجميلة ، تكرر أيضاً صوت الشين حوالي أربع مرات ، وهو صوت صامت فموي غاري رخو احتكاكي استمراري مهموس مرقق مستقل منفتح مصمت متفشي [3]، أن صفة التفشي في الصوت بعثت فيه الأمل، والتواصل بينه ، وبين طريق الأمل ، وذلك عن طريق الحوار الذي يجريه بينه ، وبين نفسه ، فوجود صوتين مهموسين في القصيدة ترك أثراً في نفس الشاعر ، واستطاع أن يعبر عن غرضه.

١- التوازي الصوتي على مستوى الكلمة:

التوازي الصوتي على مستوى الكلمات يترك آثاراً مختلفة في بنية النص، إذ يقوم بربط أجزاء النص، أي ربط السابق باللاحق وأنه يعمل أيضاً على إثارة انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة مكررة يود الشاعر أن يؤكد أو ينبه القارئ عليها، فضلا عن إنتاجه دلالة موسيقية صوتية [4]، وأن التوازي الصوتي على مستوى الكلمات قد جاء في شعر سعد علي مهدي على ستة أشكال ، هي:

---

(١). ينظر: جدول رقم(١).

(٢). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١١٩-١٢٠.

(٣). ينظر: جدول رقم(١).

(٤). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :٢٠٥.

أ–التضاد: وهو من المحسنات البديعية التي يستعين بها الأديب لإظهار مشاعره ، وعواطفه مما يولد حركة إيقاع خاصة تسهم بشكل أساس في خلق التوازن الصوتي[١]، قال الشاعر [٢]:

وتسارع في جريها رقم

وتباطؤ في مشيها عمر

يلاحظ العنصر الجمالي في هذا النوع من التوازي الذي يتمثل في الإنسجام بينه ، وبين تداعي الأفكار في الأذهان، إذ أن التضاد أقرب تخاطر إلى الأذهان من المتشابهات والمتخالفات[٣]، ويترك التضاد أثراً بارزاً في إحداث التوازي، إذ يستند إليه التوازي، لكونه إحدى محسنات الإيقاع الدلالي ، فهو توازن صوتي في الوزن ، والترتيب ، ويساعد على جذب انتباه السامع ، وتمثل في:

التضاد في بنية التوازي ــــــــــ تسارع – جريها

ــــــــــ تباطؤ – مشيها

إنَّ التّوازي وسيلة إقناعيه جماليّة ، تكسو النّصَّ جلباباً دلاليّاً، وتسهم في عملية اتساقه من خلال الجرس الموسيقيّ المتناغم الذي له تأثير في جذب انتباه السامع [٤]، نلاحظ أن هذه الوسيلة الإقناعية قد بدأت بصوت التاء ، وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت [٥]، وبما أنه صوت انفجاري ، فهو ينسجم مع غرض الشاعر ليجذب انتباه المخاطب لما يساور المعنى في نفس الشاعر إذ السرعة يقابلها الجري ، والتباطؤ يكون في المشي ، وهذا ما رأيناه في الشعر أكثر من غيره، مستدلين بقول رومان ياكبسون:" وقد لا نخطئ حين نقول إنَّ بنية الشّعر هي بنية التّوازي المستمر"[٦]. وقال الشاعر أيضاً [٧]:

فأكتب بعض أبيات

---

(١). ينظر: قضايا الشعرية :١٠٦–١٠٨.

(٢). ديوان(شرر الرماد) :١٢.

(٣). ينظر: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها :٣٧٨/٢.

(٤). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :٢٠٤.

(٥). ينظر: جدول رقم(١).

(٦). قضايا الشعرية :١٠٥–١٠٦.

(٧). ديوان (ما زلت أحلم بالندى) :٦٤.

وأشطب بعض أبيات

وقع التضاد في "أكتب– أشطب" فنلحظ أن التوازي الصوتي تمثل في التساوي في الوزن، والترتيب فالجملة الأولى توازي الجملة الثانية ، والتضاد هو وسيلة أخرى من وسائل إقامة الموسيقى الداخلية لما له من أثر فاعل بين لفظين متعاكسي الدلالة الأمر الذي يخلق شداً ينعكس في النص [١] .

ب–التصريع: يعد التصريع أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص ، والتصريع توازي العروض ، والضرب وزناً ، وتقفية في البيت الأول من القصيدة، والتصريع ينتقل بمعناه من إتفاق عروض البيت الأول، وضربه وزناً ، وتقفية إلى اتفاق السطرين الأول ، والثاني من القصيدة الحرة في الحرف الأخير[٢]، يلجأ الشاعر إلى التصريع لتحقيق هدفه الدلالي في بداية القصيدة مما يمهد لتقبل الرسالة الشعرية ، واستقرارها في ذهن المتلقي فالتصريع أسلوب القفز إلى الأمام، وقد يتسع مداه ، ولكنه يتحقق بربط آخر صدر البيت بآخر العجز[٣]، قال الشاعر[٤]:

طوبى لكم

يامن تخافون المرايا حيث تفضح شكلكمْ

أو تلجأون إلى الزوايا كي تبارك ظلّكمْ

إذ وقع توازي التصريع بين" شكلكمْ – ظلّكمْ" في "كُمْ" وهو في المقطع المتوسط المغلق "ص ح ص" إذ أن هذا المقطع مناسب للتعبير عن الخوف من حقيقة الرؤيا لأشكالهم في تلك المرايا ، والخوف من ظلالهم ، وهو ينسجم مع خصائص صوت الميم الذي هو صوت صامت أنفي شفوي ثنائي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مستفل منفتح مذلق أغن [٥]، مع

---

(١). ينظر: رماد الشعر:٤٤٤.

(٢). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :٢٠٦.

(٣). المصدر نفسه .

(٤). ديوان(الذبح شوقاً) :٩٣.

(٥). ينظر: جدول رقم(١).

اللمس البصري الإيمائي والايحائي [1]، ومن ثم يحقق التصريع جمالية في الصوت. وقال أيضاً [2]:

والعصافير رأت في عشقك الصوفي مجدا

والنوافير أعادت لك بعد الشكر حمدا

إذ وقع توازي التصريع بين" مجدا –حمدا" في "دا" ، وهو في المقطع المتوسط المفتوح "ص ح ح" وهو يتناسب في التعبير عن مشاعر الشاعر بحرية من دون خوف ، والاحتفال بذلك العشق الممجد ، والشكر المحمد، وهو يتفق مع دلالة صوت الدال في توفير الإحساس الشعوري القوي في التعبير عن تلك المشاعر المختلفة [3]. وقال أيضاً [4]:

كان النزاع على الفرح

صار النزاع على البلح

إذ وقع توازي التصريع بين " الفرح – البلح" إذ أنتج التصريع هنا تكثيفاً لدلالة الخوف المصحوب بالضيق والتذمر والنزاع الذي يحدث كل مرة بشكل مختلف ، مرة على الفرح ومرة على البلح ، وقد ظهر التوازي واضحاً في استعمال الفعل الماضي في العبارتين إذ جسد الشاعر فيه المعنى الحقيقي للظروف وما يتبعها من نتائج ، وهذا الضيق يتأتى من طريقة الأداء الصوتي لإنتاج الحاء فهو صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي استمراري مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت [5]، إذ يضيق المجرى الهوائي عند النطق بالحاء بحيث يحدث مرور الهواء احتكاكاً، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به[6].

ج – الإشتقاق: يعد الاشتقاق نمطاً من أنماط التوازي الصوتي التكراري على مستوى الكلمات، ولكن يتميز من جميع الأنماط أن الكلمتين المتكررتين فيه تكونان من جذر

(1). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :٧٢.

(2). ديوان(الذبح شوقاً) :١٤٣.

(3). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها:٦٧.

(4). ديوان(الذبح شوقاً): ٩٢.

(5). ينظر: جدول رقم(١).

(6). ينظر: علم اللغة العام/ الأصوات :١٢١.

معجمي واحد ، وهو عبارة عن استعمال اشتقاقات من مادة لغوية واحدة ، وهو ما يعرف بالتكرار الجزئي ، وقد تمثل ذلك في قول الشاعر [١] :

سيبكي بعدك السهر
سيبكي بعدك العود الذي داعبت والوتر
وأبكي حيث لا جدوى
فقد أقصى بك السفر.

إذ تكرر الفعل "يبكى" ثلاث مرات ، مرتين بصيغة الغائب ، ومرة بصيغة المتكلم ، وهو توازن صوتي إذ تكرر صوت الكاف ست مرات ، وهو صوت صامت فموي طبقي انفجاري شديد مهموس مستفل منفتح مصمت [٢]، ينسجم مع الصفات الصوتية له في التعبير عن شدة الحزن ، والانفعال الداخلي في نفس الشاعر [٣]، وقال أيضاً [٤]:

ضاعت
وكانت نظرة العينين حائرة
وواضحة الضياع
ما زلت أذكر حينما وقفت
ترش الماء من خلفي وتدعو
كي ترافقني السلامة
وأنا أطمئن لهفة الدعوات في شبه ابتسامة

إذ وقع توازي الإشتقاق في" تدعو- والدعوات" إذ تكرر الفعل "دعى" مرتين مرة بصيغة الفعل، ومرة بصيغة الإسم ، وما ينتجه من دلالات فالدال صوت صامت فموي أسناني لثوي انفجاري شديد مجهور مرقق مقلقل مستفل منفتح مصمت [٥]، فصفتا الشدة ، والجهر في

([١]). ديوان (الذبح شوقاً) :١٠١.

([٢]). ينظر: جدول رقم(١).

([٣]). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :٧٠.

([٤]). ديوان(الذبح شوقاً) :٨٠.

([٥]). ينظر: جدول رقم(١).

الدال تنسجمان مع المعنى الانفعالي ، والشعوري لدى الشاعر[١]، وصوت العين صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي مجهور مستفل منفتح مصمت مرقق [٢]، جاء في وسط الكلمة ، وهي تحمل معنى الخشوع ، والحنين ، والصدق في التعبير عن المشاعر[٣]، وفي "ضاعت – والضياع" إذ تكرر الفعل "ضاع" مرتين مرة بصيغة الفعل ، ومرة بصيغة الإسم ، فقد تكرر صوت الضاد ثلاث مرات ، وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي مجهور شديد انفجاري مستعل مفخم مطبق مصمت مستطيل [٤]، وهو يدل على الغلبة، والضياع تحت الثقل [٥]، وهو بما يحمله من صفات شديدة يوحي بقسوة المعنى من هذا الضياع ، ونتائجه ، وصوت ألف المد يتناسب مع صوت الضاد في صفة الاستطالة ، والتعبير الدقيق ، وصوت العين يعبر عن صدق هذه المشاعر في النفس [٦] وما فيها من الحزن ، وعدم إدراك الامور التي يتمنى حصولها فهو لا يملك سوى الدعاء.

د- تشابه الأطراف: وهو نمط من أنماط التوازي الصوتي على مستوى الكلمات، وهو أن يعيد الشاعر لفظة القافية في أول البيت الذي يليها ، وهو يجعل إيقاع النهاية "القافية" ممتداً إلى أول السطر الذي يليه ، وإذا كان إيقاع النهاية يمثل مركز ثقل دلالي في السطر، فإن وجوده في السطر الاول ، الذي يليه يعد امتداداً طبيعياً لمركز الثقل الدلالي إلى السطر التابع [٧]، وقد ورد ذلك في قول الشاعر [٨]:

إن جئت تعتذرين عن أمسِ
أمسُ مضى في حينه فانسي

(١). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :٦٧.
(٢). ينظر: جدول رقم(١).
(٣). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :٢١٢.
(٤). ينظر: جدول رقم(١).
(٥). ينظر: خصائص الحروف ومعانيها :١٥٤.
(٦). ينظر: المصدر نفسه :٧٩.
(٧). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :٢١١.
(٨). ديوان(شرر الرماد) :٥.

إذ وقع توازي تشابه الأطراف في "أمسِ – وأمسُ" وقد جاء هذا التوازي لتأكيد المعنى المراد في نفس الشاعر بأن الوقت قد فات ، ولا ينفع الاعتذار أن لم يكن في وقته .وقال أيضاً [١] :

وظل زمانها والعمر يجري

ويجري خلفه الشوق الدفين

وقع توازي تشابه الأطراف في" يجري – ويجري" وجاء به الشاعر لبيان المعنى بأن الزمن يجري ، والعمر أيضاً ، ويمر الشوق أثناء هذا الزمن ، والعمر. وقال أيضا[٢] :

لكن بعضاً من دفاتره

كدفاتري في منهج الشعر

وقع توازي الأطراف في "دفاتره – ودفاتري" ، وجاء به الشاعر لبيان المعنى ، ولتأكيد التشابه الذي يجعل من النص بنية متكاملة.

هـ- رد العجز على الصدر: وهو أن تُصدَّرَ العبارة بكلمة ، وتختم العبارة الكلمة نفسها، أو بإحدى مشتقاتها أي بكونها محاصرة ، ومحكمة بين الطرفين – فهو يعمل على تقييد الدلالة، والدفع بها على شكل تقرير لا يقبل نقاشاً ، أو جدلاً [٣]. وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي قائلاً[٤]:

لكنه يبقى برغم عطائه

بحر يقارن نفسه ببحور

فالتوازي في رد العجز على الصدر وقع بين" بحر– وبحور" فالغرض من هذا التوازي ،هو ربط أول السطر بآخره ، وهو بذلك قد حقق أجمل صورة في التوازي ، فهو توازٍ صوتي مقيد القافية متناظر مع النهاية للتأكيد تمثل في صوت الراء صوت صامت فموي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستفل مرقق منفتح مذلق مكرر[٥]، إنَّ تكرار ضربات

---

(١). ديوان(شرر الرماد) :٣١.

(٢). ديوان(شرر الرماد) :٥٥.

(٣). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :٢٠٩-٢١٠.

(٤). ديوان (شرر الرماد) : ٢٢.

(٥). ينظر: جدول رقم(١).

اللسان على اللثة عند النطق به [1] فيه تأكيد معنى إنّه بحر صغير لا يجب عليه أن يقارن نفسه ببحور ، فهو قليل العطاء بالنسبة إليهم مهما فعل.

و- القافية المعكوسة: وهو التوازي المتكرر في بداية السطر يكون ما يشبه قافية، وإذا كانت القافية في نهاية السطر، فإنَّ هذه الركائز اللغوية تمثل قافية معكوسة؛ لأن بدايات السطور تتوازى صوتياً ، ومقطعياً ، ومعكوسة ؛ لأنها تجيء في بداية السطر[2]، قال الشاعر [3]:

وقد اختارت أغانيها

وقد مالت ثوانيها

إذ وقع التوازي في: وقد ـــــــ أغانيها

وقد ـــــــ ثوانيها

إذ وقع التوازي بتكرار حرف التحقيق والشرط "وقد" لتأكيد المعنى المراد في نفس الشاعر بأنه اختيار تلك الحبيبة ، وما يوازيها من التوازي المقطعي في آخرها ، وهو "ص ح ح" الذي أضاف للشاعر مساحة من التعبير بحرية.

وقال أيضاً [4]:

فحين أحلّق أنت فضائي

وحين أزقزق أنت غنائي

إذ وقع التوازي في: فحين ــــ أحلق ــــ أنت ــــ فضائي

وحين ــــ أزقزق ــــ أنت ــــ غنائي

إذ وقع التوازي في العبارتين محدثاً نوعاً من الإنسجام الصوتي في الوزن والمقطع .

وقال أيضاً[5]:

و يا قيثارة السلوى

و يا دائمة الشكوى

---

(1). ينظر: علم اللغة العام /الأصوات :١٢٩.

(2). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :٢١٤.

(3). ديوان (الذبح شوقا): ٦٤.

(4). ديوان(الذبح شوقاً) :٧١.

(5). ديوان(الذبح شوقاً) :١٦١.

نلحظ أن التوازي في:

و يا ــــــ السلوى

و يا ــــــ الشكوى

تكررت أداة النداء في كل سطر من المقطع ، وهو ما نسميه بالقافية المعكوسة ، وهي ركيزة لغوية تستدعي الانتباه إلى مقصد الشاعر من هذا النداء ، وبيان كثرة الكلام ، والشكوى من تلك الحبيبة.

١-التوازي الصوتي على مستوى التركيب: وهومن أكثر المستويات أهمية ؛ لأنه يشمل توازي جملة أو أكثر مع غيرها، وهذا التوازي الصوتي يحقق قيمة دلالية على مستوى أوسع [١]، ونقصد به التوازي النحوي ، وهو أعلى درجات التوازي الصوتي، إذ أنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة ، ويتصرف الشاعر فيه كأداة ضغط سياقية على قواعد اللغة العربية، وهو توازٍ عروضي حين يكون في الشعر [٢]، وقد جاء ذلك في شعر سعد علي مهدي قائلاً [٣]:

هل كنت إلا بهجة للضوء

هل كنت إلا شهقة للعشق

إذ وقع التوازي التركيبي بين العبارتين

هل = حرف استفهام ،" كنت إلا بهجة، كنت إلا شهقة" = الفعل الناقص المتكون من الجملة الفعلية،" للضوء، للعشق" = الجار والمجرور.

فإن التوازي التركيبي قد أحدث نوعاً من التناسق الصوتي على مستوى التركيب.

وقال أيضاً [٤]:

الله الذي سواك لي

الله الذي أهداك لي

---

(١). ينظر: البنية الصوتية في الشعر الحديث :٢١٧.

(٢). ينظر: المصدر نفسه.

(٣). ديوان (الذبح شوقاً) :٤٤.

(٤). ديوان (الذبح شوقاً) :٤٧.

وقع التوازي التركيبي في: لفظ الجلالة" الله" = مبتدأ ، الذي = خبر ، "سواك لي ، أهداك لي" الجملة الفعلية له أهمية في تأكيد المعنى المراد في نفس الشاعر.

وقال أيضا [1]:

لا غصن يحمل في شذاه براعما

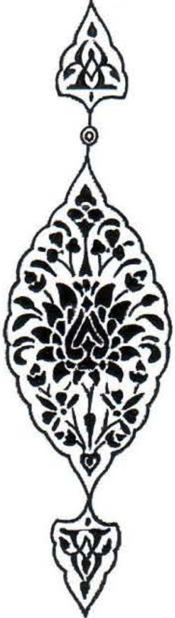
لا بحر يجعل من مداه نسيما

لا = نافية للجنس + اسمها+ الجملة الفعلية + التمييز

(1). ديوان (الذبح شوقا) :٦٥.

الفصل الثالث

الدراسة المخبرية والدلالية



المبحث الأول: ١- برنامج برات والتعريف به مع التطبيق.

٢-الدلالة الصوتية.

٣ -نماذج من الدراسة المخبرية والدلالية في شعر سعد علي مهدي.

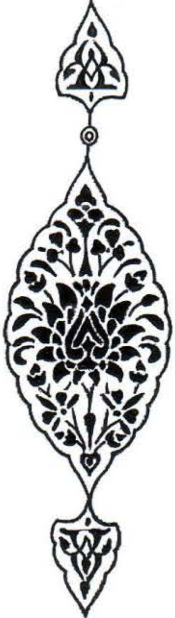
المبحث الثاني: التغيرات فوق التركيبة في شعر سعد علي مهدي.

١- النبر.

٢- التنغيم.

المبحث الأول

١-برنامج برات والتعريف به مع التطبيق .



أ- تحميل وتشغيل البرنامج .

ب- أساسيات البرنامج .

ت- قراءة الملفات الصوتية وتحميلها من البرنامج .

٢-الدلالة الصوتية .

٣-نماذج من الدراسة المخبرية والدلالية في شعر سعد علي مهدي .

١–برنامج برات وتطبيقه على نماذج من القصائد المقروءة في شعر سعد علي مهدي:

يمكن وصف أي صوت بسيط وصفاً كاملاً عن طريق تحديد ثلاث خصائص : درجة الصوت ، وارتفاع الصوت ،أو كثافة الصوت ، وجودة الصوت ، تتوافق هذه الخصائص تماماً مع ثلاث خصائص فيزيائية هي: التردد ،والسعة ، ونمط الموجة ، أما الضوضاء فهي عبارة عن صوت معقد ، أو خليط من العديد من الترددات المختلفة التي لا يوجد تناغم صوتي بينها ، يعد برنامج برات برنامجاً خاصاً بتحليل هذه الأصوات .

تعريف بالبرنامج [١] :

Praat برات الذي هو " الكلام" هو برنامج مجاني لتحليل ، ومعالجة الموجات الصوتية كتبه ، ويشرف عليه Paul Boersma and David Weenink ، من معهد علوم الصوتيات في جامعة أمستردام. سوف نتعرف بإذن الله تعالى على كيفية الحصول على البرنامج ، وطريقة تنصيبه على الحاسوب مع إعطاء أساسيات التعامل مع البرنامج [٢] .

تحميل وتشغيل البرنامج:

لتحميل البرنامج يجب عمل الآتي:

١ .اذهب إلى صفحة البرنامج على الإنترنت http://www.praat.org

٢ .حمل النسخة الملائمة لنظام التشغيل الخاص بجهازك، وذلك بالضغط على الرابط المناسب في أعلى الصفحة مع إتباع الإرشادات الموجودة هناك.

٣ .بعد انتهاء التحميل، نصِّب البرنامج بالضغط مرتين على أيقونة برنامج التنصيب الذي تم تحميله، ومن ثم تحديد المكان الذي تريد تنصيب البرنامج فيه [٣] .

أساسيات البرنامج:

من الخصائص المميزة لبرات سهولة استعماله والتي قد يعتقد البعض بصعوبتها في البدء وذلك لاختلاف واجهة استعماله عن معظم برامج الحاسوب الأخرى. في هذه المرحلة من

---

(١). Jurgen Handke، Sound analysis with praat-introduction، www.linguistics-onlione.com

(٢). ينظر : دورة تحليل الإشارة الصوتية باستخدام برات :١.

(٣) ينظر : المصدر نفسه.

البحث سوف نتطرق إلى مبادئ الواجهة الرسومية للبرنامج "Praat picture و "Praat objects" عندما تفتح البرنامج سوف ترى نافذتين هو طباعة الصور والبيانات من البرنامج لغرض طباعتها أو نسخها إلى معالج " Praat picture " الهدف من نافذة الرسومات ولكن قبل كل شيء يجب مراعاة الصيغة الصوتية أي صيغة الإدخال الصوتية إذا كان mp3 أو mp4 أو يوتيوب يتحول بالمصنع أي مصنع الصيغ format face tory إلى الصيغة الصوتية wav وهي الصيغة التي تستعمل في برنامج برات نقوم باختيار كلمة صوت ثم نقوم بالضغط على صيغة wav ، وهي موجة صوتية تظهر لنا قائمة جديدة نختار منها كلمة إضافة ملف ، بعد الضغط عليها نذهب الى اليوتيوب المخزون في الملفات نضغط عليه ، ثم نختار كلمة بدء عندها يبدأ بتحويل الصيغة ، وبعد الإنتهاء نجد الصيغة المحولة في ملف الإخراج [١].

قراءة الملفات الصوتية وتحميلها في نافذة البرنامج[٢] : وذلك بعمل الآتي:

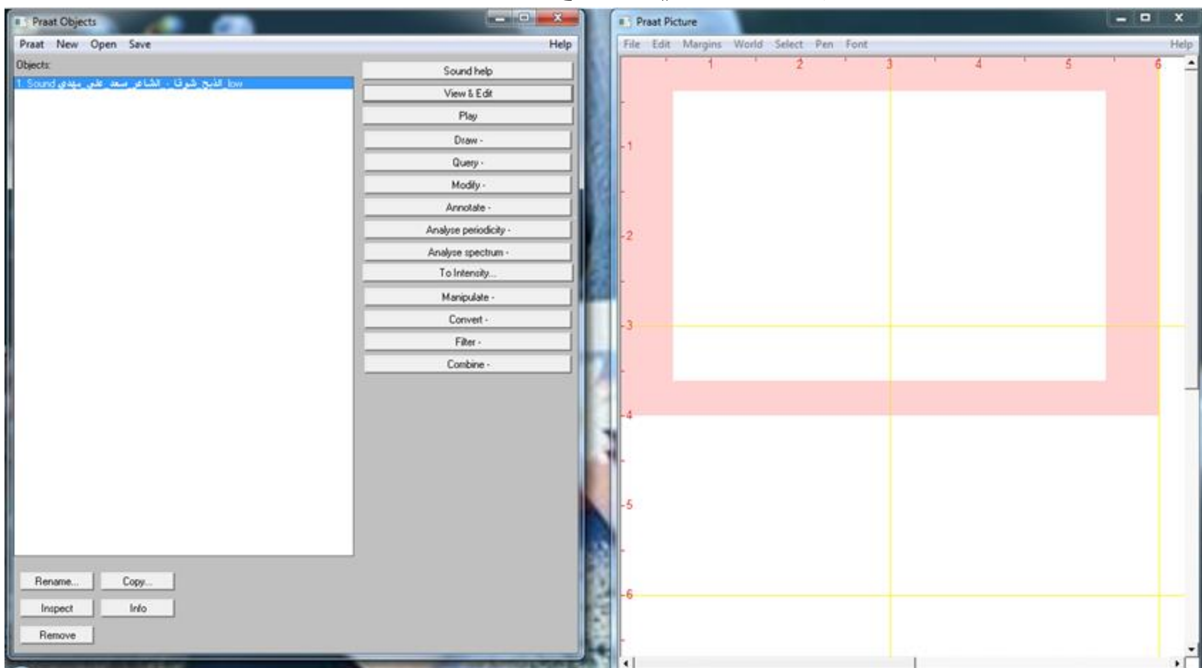
١-عندما نفتح البرنامج تظهر لنا نافذتان ، الأولى هي praat object قراءة للأيقونات الخاصة ببرنامج برات ، والثانية praat picture رسم بياني للصوت ، نختار من النافذة الأولى كلمة open سوف تظهر لك نافذة تحوي خيارات عدة نختار Read from file من القائمة ، ثم نضغط على الملف المراد فتحه بعد تحويله في بالمصنع مسبقاً ، سوف يظهر الملف في نافذة البرنامج مثل: sound الذبح شوقا لسعد مهدي كما في الصورة رقم"١".

---

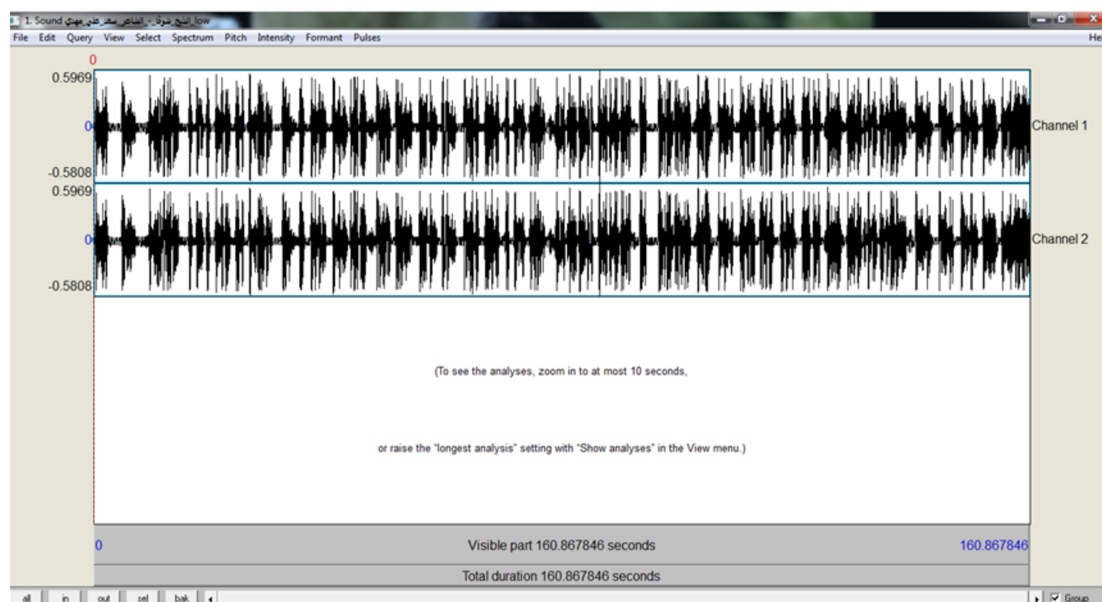
(١). ينظر: دورة تحليل الإشارة الصوتية باستخدام برات :١.

(٢). Jurgen Handke، Sound analysis with praat-introduction،، www.linguistics-onlione.com

صورة رقم تمثل نافذتي برنامج برات

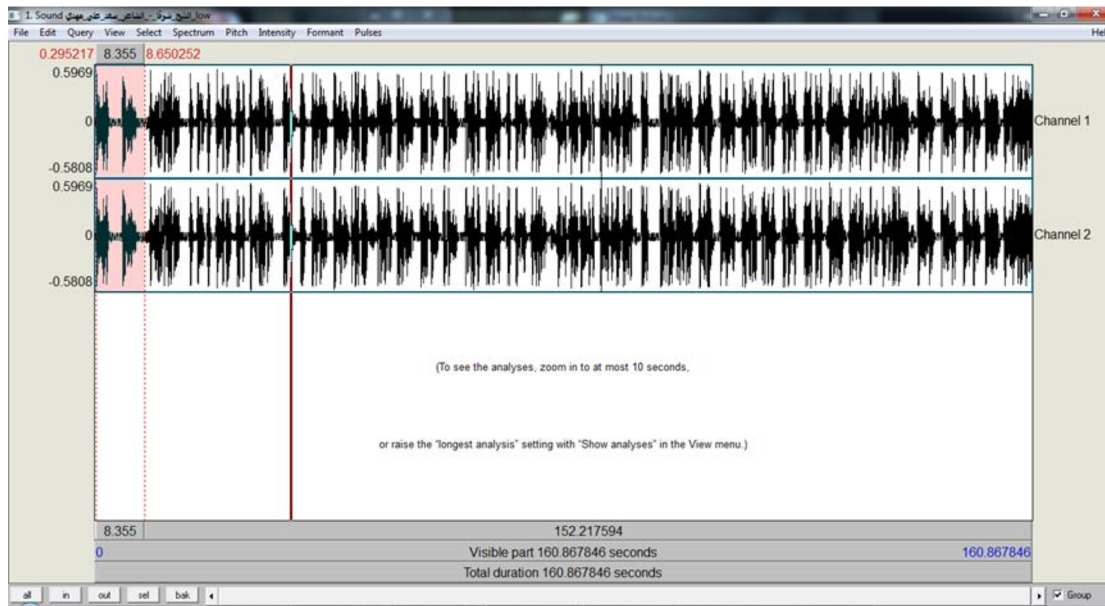


٢-ثم من النافذة الأولى التي تحتوي على خيارات عدة نختار كلمة view edit ، بعد الضغط عليها تظهر لنا نافذة جديدة تحلل الصوت الذي أدخلناه ببرنامج برات بهذا الشكل الموضح في صورة رقم "٢"



٣-تحليل الصوت أكوستيكياً على مستوى المقاطع اسبكت كراف " aspect graph" وعملية تحويل الأسبكت كراف أي تحليل الحزم الصوتية من صيغة "analog system" إلى الصيغة الرقمية " digital system" وبعملية تسمى " analog to digital converter " بعدها تحليل الصوت أي معرفة تردده ، وطيفه ، وتنغيمه ، وكثافة ، درجة الصوت ، وزمن الصوت ، أي طول الصوت خلال معالج برات وهو" praat processer " داخل "praat soft ware ".

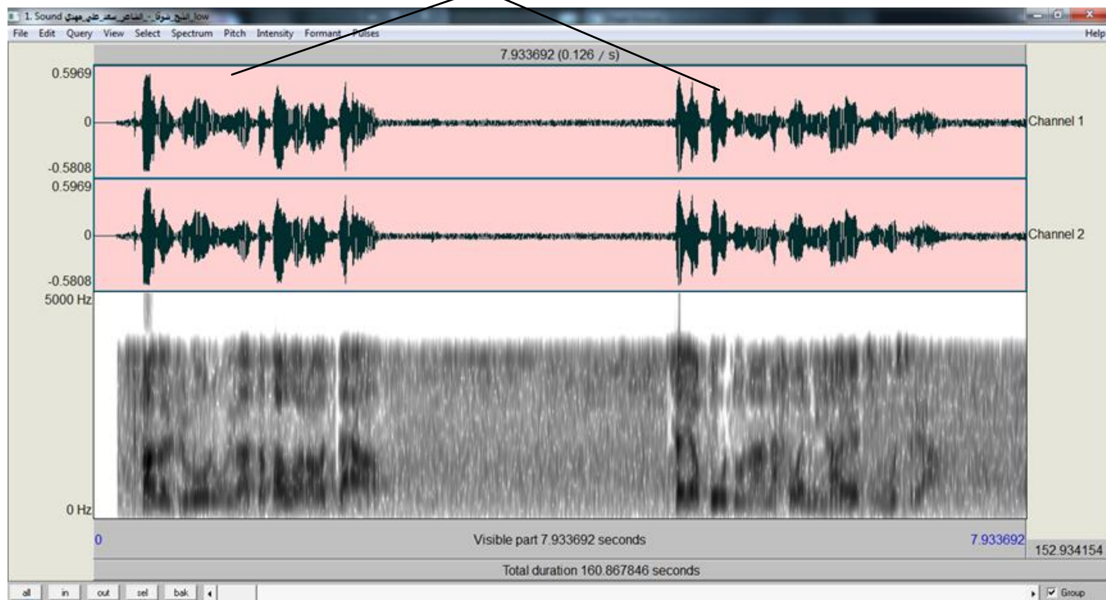
٤- يمثل رسم القصيدة من بدايتها الى نهايتها في الصورة السابقة ، إذا أردنا أن نسمع القصيدة نختار من القائمة العليا كلمة view ثم نختار منها كلمة play نسمع القصيدة إذا اردنا أن نحلل بيتاً من القصيدة ، ثم نقوم بتحديد البيت المقصود نقوم بتضليل البيت أو المقطع المراد من القصيدة كما في الصورة رقم "٣"



٥- نختار كلمة sel الموجودة في أسفل البرنامج كما في الصورة وهو يمثل spectrum الذي يمثل الرسم الطيفي للأصوات في البيت الأول للقصيدة ببرنامج السوفت وير

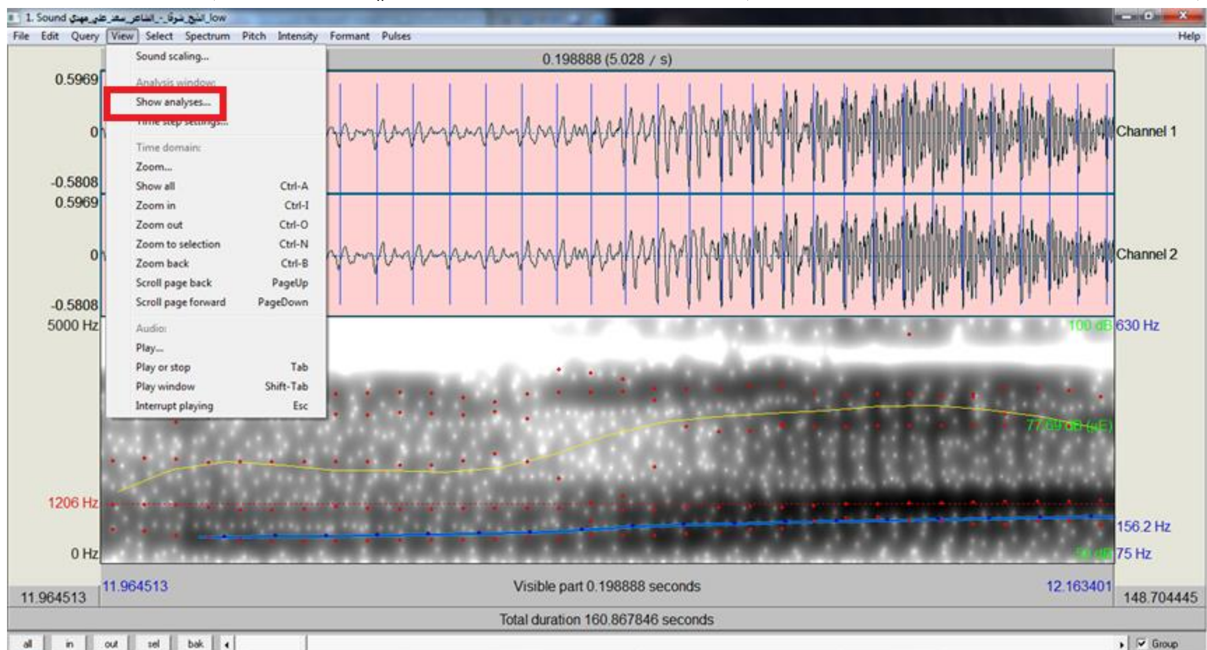
الذي يتبع الجهاز المستعمل ويقرأ البيت من الجهة اليسرى عند تشغيل البرنامج كما في الصورة رقم "٤"

هذا الجنون اذا تطور وادعى سيقودنا نحو النهاية مسرعا

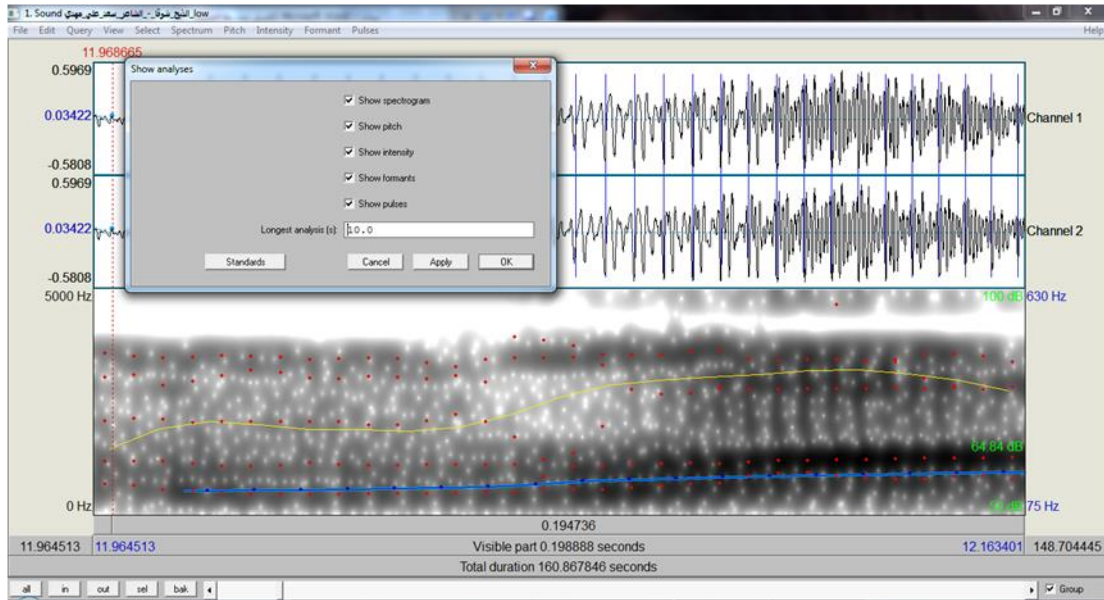


Sel

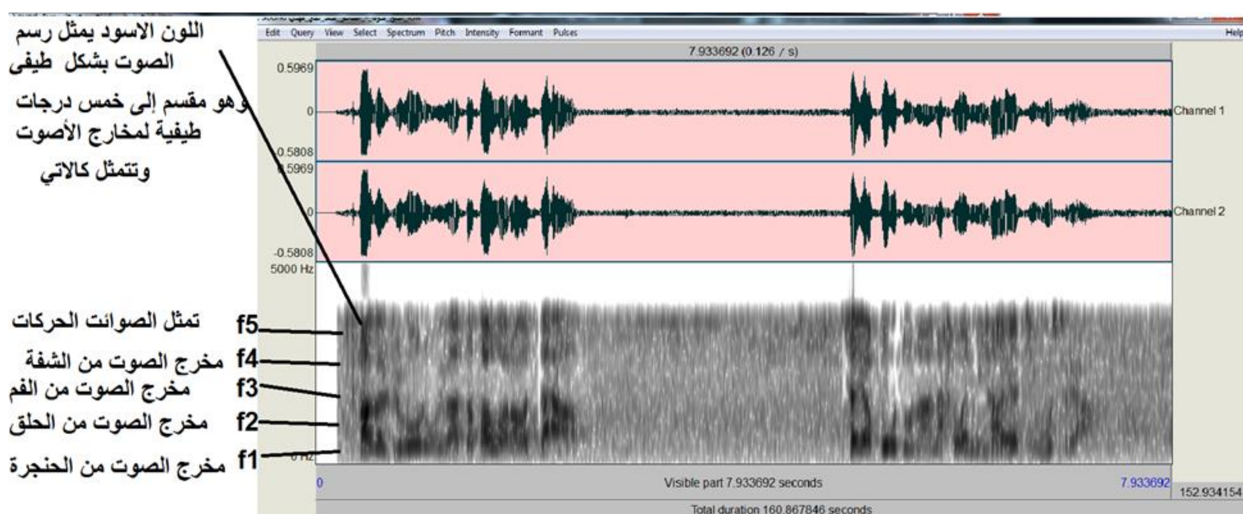
ثم نختار من القائمة كلمة view ثم show analyses كما في الصورة رقم "٥"



تظهر لنا قائمةٌ جديدةٌ تحتوي على خيارات : الاولى تمثل الطيف ، والثانية تمثل التنغيم والميل والانحراف في الصوت وتردده ، والثالثة تمثل كثافة الصوت ، وشدته ، ونبره ، والرابعة تمثل صفات الأصوات، والخامسة تمثل عدد الوقفات والذبذبات ، ويكون التحليل بوضع علامة صح داخل المربع كما في الصورة رقم "٦".

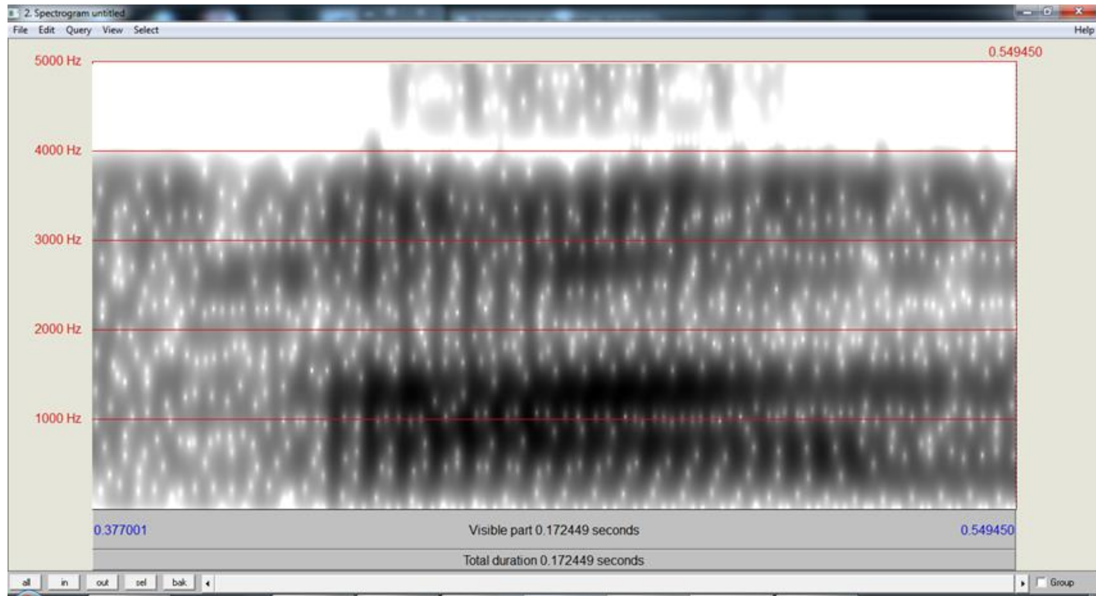


سوف نقوم بتحليل الرسم الطيفي للصوت المتمثل باللون الاسود الموجود في الاسفل كالاتي: مثلما موضح في صورة رقم "٧"

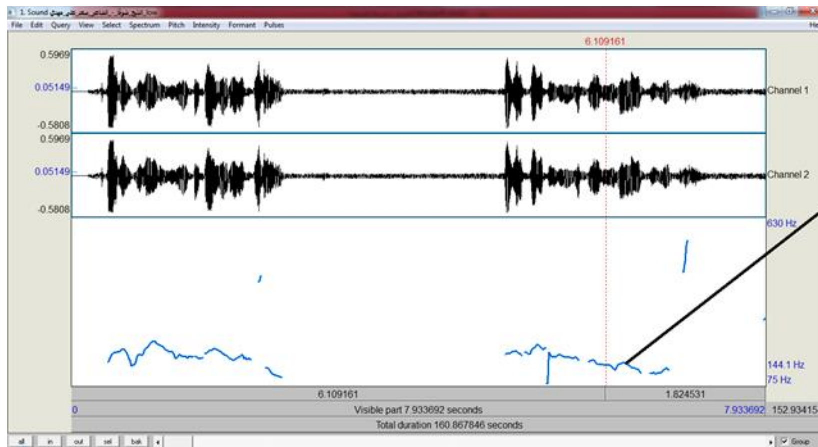


الرسم البياني frequency يمثل التردد f1 يبدأ من "٠-١٠٠٠" و f2 من "١٠٠٠-٢٠٠٠" و f3 من "٢٠٠٠-٣٠٠٠" و f4 من"٣٠٠٠-٤٠٠٠" و f5 من"٤٠٠٠-٥٠٠٠" هيرتز[١].

هذه الصورة رقم (٨) تمثل الرسم الطيفي(spectrum)



٦- pitch التنغيم ودرجة الميل والإنحراف في الصوت وتردده ويقاس بالهرتز كما في صورة رقم "٩".



الخط الازرق يمثل التنغيم ودرجة الميل والانحراف في الصوت وتردده

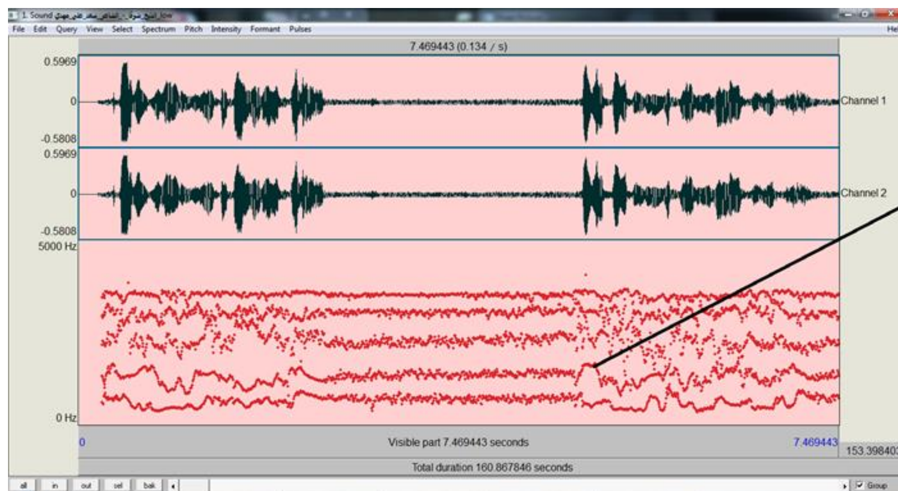
(١). ينظر: علم الأصوات العام:١٧٢.

٧- " intensity " شدة الصوت " النبر" : هي قياس كمية الطاقة الصوتية لصوت ما بالنسبة إلى كمية طاقة صوتية ثابتة تستعمل مرجعاً ، ويتم القياس بطريقة لوغارتيمية وتسمى وحدة شدة الصوت أي قوة الصوت وكثافته ويقاس decibel واختصارها db .[١] كما في صورة رقم "١٠"



اللون الاخضر يمثل شدة الصوت النبر

٧- formants صفات الأصوات ومن خلال formants هذه نحصل على تردد الأصوات وعرض الموجات في الرسم الطيفي لكل مخرج من المخارج المتمثل بـ f1,f2,f3,f4,f5 كما في صورة رقم "١١"



اللون الاحمر يمثل صفات الاصوات

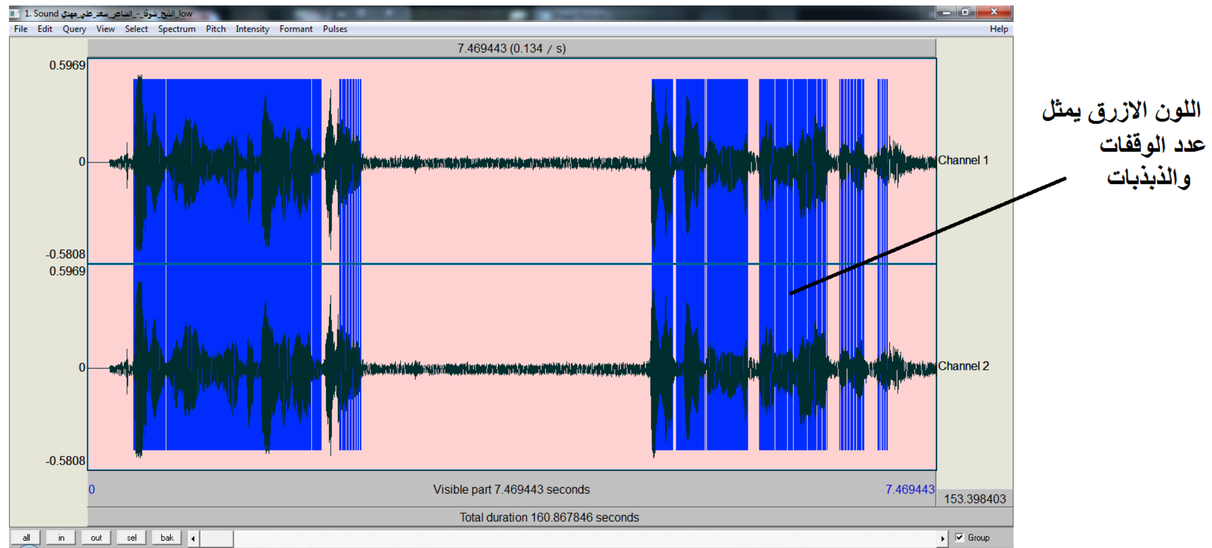
٨- band width عرض الموجه في كل طيف.

٩ - pulses تمثل عدد الوقفات والذبذبات في الصوت.

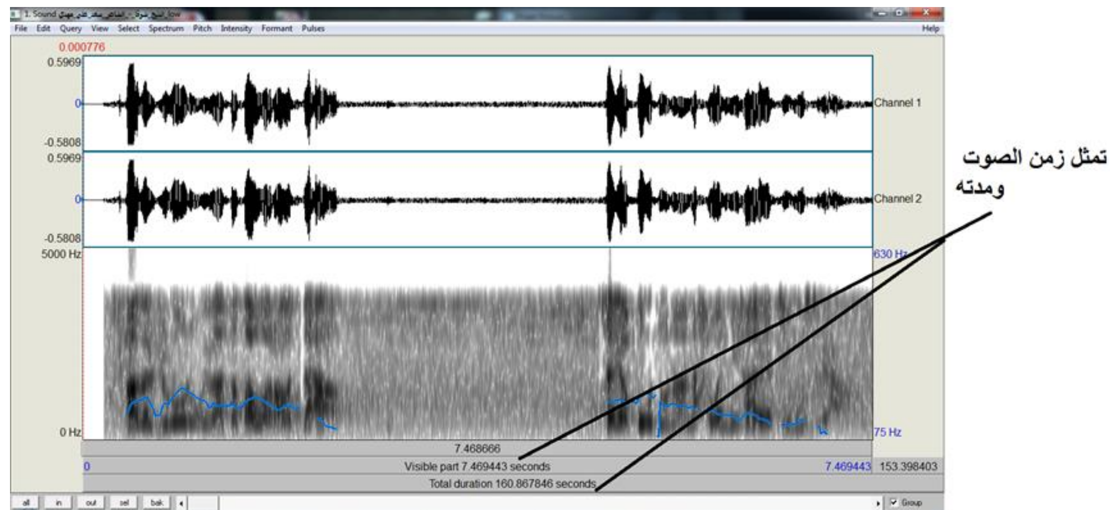
---

(١). ينظر : علم اللغة العام:١٧٣-١٧٤.

صورة رقم(١٢)



١٠- زمن الصوت ومدة الصوت وتمثل بالثانية. كما في صورة رقم (١٣)



٢- الدلالة الصوتية:

" إنَّ الدلالة الصوتية هي ما تؤديه الأصوات المكونة للكلمة من أثر في إظهار المعنى ؛ لأنه معبر عن غرض في سياق ، وأن أصوات الكلمة العربية حينما تخصص في إطار التركيب يستقل كل صوت من أصواتها ببيان معنى خاص ما دام يستقل بإحداث صوت معين ، وكل صوت له ظل وإشعار، أصوات الشعر ليست فقط عناصر لها رمزية خارجية ، وإن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب ، بل لها في ذاتها معنى مستقل "[1]. ولكن هذا لا يعني "أن للصوت بمعزل عن السياق قيمة دلالية ، لأن الصوت لا يحمل دلالة ذاتية كامنة فيه ، ولكن يحتاج إلى سياق معين يشحنه ببعد دلالي من خلال موقعه في هذا السياق، فالتفاعل قائم ، ومستمر بين التشكيل الصوتي ، والسياق بمعنى أن السياق قد يوسع مدلول الصوت الأصلي ، أو يعدله ، وقد يؤدي إلى تغييره أو يوجه تصورنا له . وبدلاً من أن يكون معنى الصوت متفقاً عليه _ كما هو الحال في القول بالصفات الصوتية _ يصبح ذا وجه رمزي معقد ، أو يوضع تحت ضوء جديد . ولذلك ينبغي ألا نهمل التغيير في الإتجاه الذي يحدث عادة عن نشاط المعنى أو السياق "[2].

وقد خلص العقاد إلى أربع نتائج يعني الباحث منها ما أورده من أن العبرة بموقع الحرف من الكلمة وليس بمجرد دخوله في تركيبها ، وهذا ما يؤكد أن الصوت بمفرده لا قيمة دلالية له ، وأن دلالته تأتي من خلال ارتباطه بغيره من الأصوات ، ومن خلال موقعه في الكلمة ، ومن ثم في السياق [3].

ويرى د. إبراهيم أنيس أن تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لوناً من الموسيقى تستريح إليه الآذان ، وتقبل عليه ، فالتكرار المعتدل يزيد الموسيقى حسناً وجودة ، وذلك كالموسيقى التي تتردد فيها أنغام معينة في مواضع خاصة من اللحن ، فتزداد بهذا التردد جمالاً ، وحسناً ، فتكرار الحروف لا يكون قبيحاً إلا إذا وقعت عليه المبالغة ، أو كان الصوت المكرر عسير النطق ، وقد يشيع استعمال صوت ، أو أكثر من الأصوات في سياق معين؛ ليحمل بذلك دلالة يعمل السياق على إبرازها ، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فإما

(1). الدلالة الصوتية عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص :١٠٣.

(2). المصدر نفسه.

(3). ينظر: أشتات مجتمعات في اللغة والادب : ٤٨.

يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده التكرار، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد ، فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه [1].

وللأصوات وظائف دلالية تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته ؛ وذلك أن اختلاف التجارب يبعث على اختلاف الأصوات الدالة عليها عند الشاعر الواحد ، فشعر الغزل ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر الفخر ، وشعر الطبيعة ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر المعارك ، ومن هنا فإن الأصوات تنقسم على قسمين " أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف ، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان [2].

إن الدلالة الصوتية هي ما تؤديه الأصوات المكونة للكلمة من أثر في إظهار المعنى، وذلك في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة ، سواء أكانت هذه الأصوات صوامت "consonants" أو حركات "vowels" وتسمى العناصر الصوتية الرئيسة التي يشكل منها مجموع أصوات الكلمة التي ترمز إلى معنى معجمي، كما تتحقق الدلالة الصوتية كذلك من مجموع تأليف كلمات الجملة ، وطريقة أدائها الصوتي ، ومظاهر هذا الأداء، وهذا ما يعرف بالعناصر الصوتية الثانوية التي تصاحب الكلمة المفردة [3].

ويعتمد مفهوم الدلالة الصوتية على تغيير الفونيمات ، أي باستعمال المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ ، حتى يحدث تعديل أو تغيير في معاني الألفاظ ؛ لأن كل فونيم مقابل استبدالي لآخر، فتغيره أو استبداله بغيره لا بد أن يعقبه اختلاف في المعنى ، كما نقول في العربية: نفر ونفذ ، فبمجرد استبدال الراء بالذال يتغير معنى الكلمتين بصورة آلية ، وعليه كل حرف أو حركة في اللغة العربية يمكن أن يكون مقابلاً استبدالياً ، فالحروف في

---

(1). ينظر: موسيقى الشعر: ٤١.

(2). ينظر: المصدر نفسه : ٤٣.

(3). ينظر: الدلالة الصوتية عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص :١٠٣، والتحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة : ١٧-١٨.

تبدلها ذات وظيفة فونيمية ، كذلك الحركات لها دلالة صوتية ، أي ذات وظيفة فونيمية أقرب إلى وظيفة الحروف في تغيير معاني الكلمات [1].

وتكون الدلالة الصوتية إما مطردة ، وإما غير مطردة ، فأما الدلالة الصوتية المطردة، فهي ما كانت لها دلالة تخضع لنظام معين أو قواعد مضبوطة ، وقد يكون هذا الاستبدال استبدالاً حرف بحرف ، أو حركة بحركة في الكلمة الواحدة ، وأما الدلالة الصوتية غير المطردة ، فهي تلك الدلالة التي لا تخضع لنظام معين أو قواعد مضبوطة ، ومن صورها، الأصوات الثانوية ، أو ما يطلق عليها الأصوات فوق التركيبية ، "النبر ، والتنغيم ، والوقف" وغيرها من الملامح الصوتية التي لا تدخل في تأليف البنية الصوتية للكلمة ، ولكنها تظهر في الأداء فقط [2].

ويعد ابن جني رائداً في دراسته الدلالة الصوتية قبل أن يتوسع فيها علم اللسانيات الحديث، فقد فطن لهذا النوع من الدلالة ، إذ وجدناه في كتابه الخصائص يولي اهتماماً كبيراً للدلالة الصوتية، إذ نراه يخصص لها حيزاً واسعاً من كتابه "الخصائص" وقد تناولها بالبحث والدراسة في أبواب عدة منها : باب في الإشتقاق الكبير [3]، وباب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني [4] ، و باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني [5]، وسوى ذلك مما جاء متفرقاً في أبواب الكتاب. ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الدلالة الصوتية عند ابن جني نجدها تحت اسم الدلالة اللفظية ، وتعد عنده من أقوى الدلالات ، إذ يقول:" إعلم أن كل واحد من هذه الدلالات معتد مراعى مؤثر، إلا أنها في القوة ، والضعف على ثلاث مراتب، فأقواهن الدلالة اللفظية ، ثم تليها الصناعية، ثم تليها المعنوية" [6]. فلكل دلالة من هذه الدلالات أثرها الفاعل في تحديد المعنى، ولهذا يجب أن تأخذ كلها في الحسبان، إلا أن الدلالة الصوتية "اللفظية" – عند ابن جني – تعد أقوى من الدلالتين الصناعية "الصرفية"

---

(1). ينظر: الدلالة الصوتية عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص : ١٠٣ ، والتحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة :٢٠.

(2). ينظر: المكان نفسه، والتحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة :١٨–٢٥.

(3). ينظر: الخصائص : ١٤٥/٢–١٥٢.

(4). ينظر: المصدر نفسه : ١٥٢/٢–١٦٨.

(5). ينظر: المصدر نفسه : ١٦٨/٢–١٧٨.

(6). الخصائص : ٩٨/٣.

والمعنوية "النحوية". وأرجع سبب قوة الدلالة اللفظية عن باقي الدلالات الأخرى إلى أن معرفتها تتوقف على الأصوات المكونة للكلمة ،" ألا ترى إلى قام ودلالة لفظه على مصدره "[١] فـ "قام" مثلا، بوحداتها الصوتية تدل على القيام ، أي أننا وقفنا على الحدث من خلال لفظ الفعل، وهكذا كل فعل بأصواته يؤدي معنى الحدث "فالضرب ، والقتل نفس اللفظ يفيد الحدث فيهما" [٢] ، أي أن كل واحد منهما يدل على حدث مغاير للآخر تبعاً لاختلاف لفظيهما أي أصواتهما.

١ – دلالة الأصوات التركيبية:

يطلق العلماء على الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة الصوت المقطعي الأولي أو الصوت التركيبي، "ويشمل الصوت التركيبي ما يسمى بالسواكن والعلل ، وهي تعد جزئيات صوتية تستخدم في تركيب الحدث الكلامي" [٣]. وتنقسم دلالة الأصوات غير التركيبية على قسمين [٤]:

أ – الدلالة الصوتية للصوامت "الحروف": إن تقّبل ابن جني لمذهب المحاكاة في نشأة اللغة ، وثقته العميقة في هذا المذهب الذي يقول بأن اللغة نشأت محاكاة لأصوات الطبيعة، جعل الباب أمامه مفتوحاً على مصراعيه للبحث فيما هو أدق من حكاية الأصوات المسموعة ، فقد انتقل إلى دراسة الدلالة الصوتية للحرف ، ثم للحركة. ويتجلى لنا ذلك بوضوح في ما ذكره ابن جني في معرض حديثه عن نشأة اللغة قائلاً "كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبرة عنها" [٥]، ولتوضيح ذلك ساق ابن جني مجموعات من الأمثلة مما توحّد معنى ، وتماثل مبنى إلا في حرف واحد احتل موضعاً واحداً في المثالين أو الأمثلة ، واختيرت الأمثلة مما كان حرفاه أو أحرفه المتباينة من مخرج واحد نحو "السين والصاد"، "والطاء والدال والتاء"، و"الحاء والخاء"... أو من مخرجين متقاربين نحو "الخاء والحاء"، كل ذلك استسره ابن جني عند تخيره لأمثلته ليساعده على

---

(١). الخصائص : ١٠١/٣.

(٢). المصدر نفسه .

(٣). ينظر: الدلالة الصوتية عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص :١٠٧.

(٤). المصدر نفسه.

(٥). الخصائص : ١٥٧/٢.

استجلاء وظيفة القيم الخلافية ودلالتها الصوتية في تنويع المعنى الواحد، ومن الأمثلة التي عرضها ابن جني " وحللها: "قضم، خضم"، و"صعد، سعد"، و"سد، صد"، و" قسم، قصم"... يقول في قضم وخضم: ألا تراهم قالوا قضم في اليابس وخضم في الرطب ، وذلك لقوة القاف، وضعف الخاء ، فجعلوا الحرف الأقوى للفعل الأقوى ، والصوت الأضعف للفعل الأضعف [1]. فقد اعتمد المعنى على صوت الحرف ، ويوضح ذلك أكثر في موضع آخر فيقول: "فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب ، والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك. وفي الخبر ، قد يدرك الخضم بالقضم، أي قد يدرك الرخاء بالشدة ، واللين بالشظف"[2]، فدلالة الفعلين "قضم" و"خضم" مستوحاة من خصائص الصوت، فالقاف والخاء يقتربان في المخرج فالقاف صوت قوي لهوي انفجاري مهموس [3] ، والخاء صوت من أقصى الحنك احتكاكي مهموس[4] فالقاف شديد "انفجاري" ، والخاء رخو "احتكاكي"، فالشدة والرخاوة هنا هما اللتان حددتا المعنى عند ابن جني يقول معللا ذلك: "فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث " [5]. والكثير من الأمثلة التي عرضها ابن جني في كتابه الخصائص تبين ذلك.

٢ – دلالة الحركات:

مما لا شك فيه أن للحركات – الطويلة منها ، والقصيرة – أثراً فاعلاً في تحديد المعنى وتنويعه، إذ غالباً ما تصادفنا صيغ تتفق في عدد الصوامت ، وطبيعتها ، وترتيبها وحركاتها باستثناء حركة واحدة ، إلا أن هذا الاستثناء يترتب عليه اختلاف دلالة المعنى المعجمي للمادة الواحدة ، فالحركات لها دلالة صوتية، فهي ذات وظيفة فونيمية أقرب إلى وظيفة الصوت في تغيير معاني الكلمات، إذ الحركة صوت في الكلمة ، وجزء لا يتجزأ منها فحركة الصوت لا تنفصل عنه أثناء نطقه ولا عبرة بكتابتها منفصلة عنه.

---

(١). ينظر: الخصائص : ٢/١٥٧-١٥٨.

(٢). المصدر نفسه : ٢/١٥٨-١٦٧.

(٣). ينظر: الأصوات اللغوية :٧٣-٧٤، وعلم اللغة العام /الأصوات :١٠٩.

(٤). ينظر: علم اللغة العام /الأصوات :١٢١.

(٥). الخصائص :١٥٨/٢.

ولكن هذا لا يعني أن الحركات – بعدّها مقابلات استبدالية مثلها مثل بقية الحروف الأخرى – تعمل دائماً على تغيير المعنى، فهناك بعض الألفاظ التي يصيبها تغير في ضبط أحد أصواتها المفردة دون أن يتغير المعنى، ومن ذلك كلمة "سقط" التي تدل على الولد ألقته المرأة لغير تمام ، وتضبط الكلمة بضم السين، وفتحها ، وكسرها. أي أن السين احتملت ثلاثاً من الصوائت القصيرة حدث بينها "إحلال" والدلالة واحدة ، ولإبراز أثر الحركات في تشكيل الدلالة الصوتية نحاول تسليط الضوء على أثر الإحلال بين الصوامت في تشكيل الدلالة الصوتية وتغيرها تبعاً لهذا النوع من الإحلال والتبديل ، فالإحلال بين الصوامت القصيرة مثلاً الذي هو عبارة عن إبدال بين الحركات الثلاث "الفتحة والضمة والكسرة" لا يقل أهمية في تحديد الدلالة الصوتية عما يقوم به الإحلال بين الصوامت "الحروف". فإذا كان اختلاف الصوامت بين كلمتين يؤدي إلى اختلاف الدلالة بينهما، فإن اختلاف الحركات بين كلمتين يؤدي النتيجة نفسها. وقد يؤخذ على القدماء اهتمامهم بالحروف الصوامت أكثر من اهتمامهم بالحركات "بالصوائت"، على حين أن الثانية "الحركات" تدخل في بناء الصيغ وتنويعها، فهي لا تقل شأناً عن الأولى إن لم تكن أولى منها بالاهتمام ، وأنهم أفاضوا في الحديث عن الصوائت الطويلة دون القصيرة لوضوح رموز الطويلة في الكتابة، وتأخر رموز القصيرة في الظهور، وعدم استقلالها، إذ تكون مرتبطة بالأصوات الصامتة[1].

يرى د. تمام حسان مبرزاً وظيفة الحركات أو العلل –كما يسميها –أنها تتمثل في عدها مناطاً لتقليب صيغ الاشتقاق المختلفة في حدود المادة الواحدة ، فالفارق بين "قتل وقتيل ومقتول" وهلم جرا من مشتقات قتل "ق – ت – ل" فرق يأتي في تنوع حروف العلة لا الحروف الصحيحة، ومن هنا تتحمل حروف العلة بالتعاون مع حروف الزيادة وموقعية الكمية "التشديد والمد" أخطر دور في تركيب الصيغ الاشتقاقية العربية [2].

فالحركات هي وحدات صوتية لها وظيفة معينة في التركيب الصوتي، لأنها جزء أساسي منه فهي ليست ظواهر تطريزية، وإنما فونيمات أساسية أو أولية " Primary Phonemes" ودليلنا على ذلك أن "الفتحة" مثلاً يمكن أن تكون مقابلاً استبدالياً للكسرة

---

(1). الدلالة الصوتية عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص :١١٥، وينظر: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة :١٧-٢٢.

(2). ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها :٧٢.

والضمة ، كما في مترجِم ومترجَم، وكذلك للسكون في: ضرْب "بتسكين الراء" وضرَب "بفتح الراء"[1].

وقد فطن ابن جني إلى أثر الحركات في تغيير المعنى ، فالحركة في اللغة العربية من العناصر الصوتية الأساسية وليس من مظاهر البروسودات "Prosodics" "المظاهر التطريزية" لاتصالها بأكثر من وحدة فونيماتية ؛ لأنها في نظره تنتمي إلى الملامح الصوتية الثانوية كما عدها فيرث[2]، فإن ابن جني قد عالج هذا المقابل الاستبدالي غير مرة مبيناً وظيفته الدلالية ، فالإحلال بين الصوائت "الحركات" لا يختلف كثيراً في التأثير على المعاني، وتغييرها عن الإحلال بين الصوامت "الحروف"، يقول ابن جني في "باب الدلالة اللفظية": من ذلك قولهم "مفعل "بفتح الميم" ومفعل "بكسر الميم"... وذلك أن مفعلاً يأتي للمصادر، نحو: ذهب مذهباً ، ودخل مدخلاً ، وخرج مخرجاً ، ومفعلاً يأتي للآلات والمستعملات ، نحو: مطرق ، ومروح ، ومخصف ، ومئزر" [3]. وتبدو الوظيفة الدلالية للحركة أيضاً في قولهم "القوام" بفتح القاف، وقولهم "القوام" بكسر القاف، فالمعنيان اختلفا باختلاف الحركة ، فالأولى بمعنى "الاعتدال في الأمر، ومنه قولهم جارية حسنة القوام، إذا كانت معتدلة الطول ، والخلق ذلك قواماً أي ملاكاً للأمر ونظاماً وعصاماً"[4].

وقد تحدث إبن جني عن محاكاة الحركات الحدث المعبر عنه، فنقل عن سيبويه قوله في المصادر التي جاءت على الفعلان إنها تأتي للاضطراب والحركة، نحو: النقزان، والغليان، والغثيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال [5].

وخلاصة القول أن ابن جني استطاع أن يؤكد أن للصوت سواء أكان حرفاً أم حركة قيمة دلالية ، وأن ثمة علاقة طبيعية بين الدال والمدلول.

---

(1). الدلالة الصوتية عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص :١١٥، والتحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة: ١٨-١٩.

(2). ينظر: الدلالة الصوتية عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص :١١٥.

(3). الخصائص : ٢٤٤/١.

(4). المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها : ١٢٥/٢.

(5). ينظر: الخصائص :١٥٢/٢.

٣- نماذج من الدراسة المخبرية والدلالية في قصدة الذبح شوقاً أنموذجاً.

بعد ان استعرضنا مخارج الأصوات ، وصفاتها في الفصل الأول ، ووقفنا على دلالات الأصوات ، وذلك باعتبار أنه لا يمكن الوصول إلى دلالة الأصوات إلا إذا ربطت بصفاتها العامة كالجهر ، والهمس ، والشدة ، والرخاوة ، أو بصفاتها الخاصة كالإطباق ، والاستطالة والتفشي ، أو ما تتميز به بعض الأصوات عن الأخرى كالانحراف ، والتكرار ، وغيرها.

من النماذج الذبح شوقاً اسم ديوان الشاعر، والديوان يحمل إسم إحدى القصائد، وهي "الذبح شوقاً" ، وهذا الديوان يحاور ذات الشاعر في أبعاده بين متون ، ومقطوعات شعرية متنوعة المواقف ، والصياغة ، وكل إصدار شعري للشاعر سعد علي مهدي ابداع في الشكل ، والمضمون على مستوى اللغة ، والصياغة ، والرؤيا ، وهذه القصيدة من البحر الكامل ، وتذكر الحب ، والحبيبة ، وفيها تفجع ، وتألم وقد رأيت في الكثير من القصائد التي نسجت على البحر الكامل فيها الذكرى ، والتذكر ، والتفجع ، والتوجع ، وذكر الحبيب أو الميت وغيرها من الذكريات ، نعتمد في التحليل الصوتي للقصيدة على معرفة عدد كل صوت من الأصوات ، ومعرفة النسب الخاصة بكل صوت في القصيدة ، وأيضا معرفة الصفات الصوتية من حيث عددها ، ونسبتها في القصيدة كما هو في جدول رقم (١١):

الأصوات	عددها	الأصوات	عددها	الأصوات	عددها	الأصوات	عددها	الأصوات	عددها
ا	٧٧	ع	٣٥	ذ	٢٠	ض	٧	ظ	١
ن	٦٠	ب	٣٥	ه	٢٠	ص	٧	ث	/
ي	٤٨	ت	٣٢	ج	٢٠	ز	٥		
و	٤٦	ح	٣٠	ك	١٨	ى	٥		
م	٣٩	ء	٢٩	ش	١٢	ط	٤		
ر	٣٧	ق	٢٢	س	١١	خ	٣		
ل	٣٦	ف	٢١	د	١٠	غ	٢		

نبين عدد صفات الأصوات في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (١٢):

صفات الأصوات	عددها	صفات الأصوات	عددها
الانفتاح	٥٩٠	اللين	٩٤
الاستفال	٥٦٤	القلقلة	٩١
المجهور	٤٠١	الاستعلاء	٤٦
الإصمات	٣٨٢	التكراري	٣٧
المتوسط بين الشدة والرخاوة أو المائع	٢٦٦	الجانبي	٣٦
الإذلاق	٢٤٩	الصفير	٢٣
المهموس	١٨٠	الإطباق	١٩
الرخو الاحتكاكي	١٧٤	التفشي	١٢
الشديد الانفجاري	١٧	الاستطالة	٧
الغنة	٩٩		

نبين نسبة الأصوات المهموسة في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (١٣)

الصوت المهموس	نسبته	الصوت المهموس	نسبته
ك	%١٠	ش	%٦,٦٦٦
ت	%١٧,٧٧٧	س	%٦,١١١
ح	١٦,٦٦٦	ص	%٣,٨٨٨
ق	%١٢,٢٢٢	ط	%٢,٢٢٢
ف	%١١,١١١	خ	%١,٦٦٦
هـ	%١١,١١١	ث	/

نبين نسبة الأصوات المجهورة في قصيدة الذبح شوقاًكما هو في جدول رقم (١٤)

المجهور	نسبته	المجهور	نسبته	المجهور	نسبته
ن	%١٤,٩٦٢	ل	%٨,٩٧٧	د	%٢,٤٩٣
ي	%١١,٩٧٠	ع	%٨,٧٢٨	ز	%١,٢٤٦
و	%١١,٤٧١	ب	%٨,٧٢٨	ض	%١,٧٤٥
م	%٩,٧٢٥	ج	%٤,٩٨٧	غ	%٠,٤٩٨
ر	%٩,٢٢٦	ذ	%٤,٩٨٧	ظ	%٠,٢٤٩

نبين نسبة لأصوات الشديدة الانفجارية في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (١٥)

الشديد	نسبته	الشديد	نسبته
ب	%٢٠,٥٨٨	ج	%١١,٧٦٤
ت	%١٨,٨٢٣	ك	%١٠,٥٨٨
ء	%١٧,٠٥٨	د	% ٥,٨٨٢
ق	%١٢,٩٤١	ط	% ٢,٣٥٢

نسبة الأصوات الرخوة الاحتكاكية في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (١٦)

الرخوة الاحتكاكية	نسبتها	الرخوة الاحتكاكية	نسبتها
ع	% ٢٠,١١٤	س	% ٦,٣٢١
ح	% ١٧,٢٤١	ض	% ٤,٠٤٤
ق	%١٢,٦٤٣	ص	% ٤,٠٢٢
ف	% ١٢,٠٦٨	ز	% ٢,٨٧٣
ذ	% ١١,٤٩٤	خ	% ١,٧٢٤
هـ	%١١,٤٩٤	غ	% ١,١٤٩
ك	% ١٠,٣٤٤	ظ	% ٠,٥٧٤
ش	% ٦,٨٩٦		

نبين نسبة الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة أو المائعة في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (١٧)

الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة	نسبتها
ن	%٣٥,٢٩٤
ي	%٢٨,٢٣٥
و	%٢٧,٠٥٨
م	%٢٢,٩٤١
ر	%٢١,٢٦٤
ل	%٢١,١٧٦

نبين نسبة الأصوات المستعلية في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (١٨)

الأصوات المستعلية	نسبتها
ق	% ٤٧,٨٢٦
ض	% ١٥,٢١٧
ص	% ١٥,٢١٧
ط	% ٨,٦٩٥
خ	% ٦,٥٢١
غ	% ٤,٣٤٧
ظ	% ٢,١٧٣

نبين نسبة أصوات الاستفال في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (١٩)

الأصوات المستفلة	نسبتها	الأصوات المستفلة	نسبتها	الأصوات المستفلة	نسبتها
ن	١٠,٦٣٨ %	ب	٦,٢٠٥ %	هـ	٣,٥٤٦ %
ي	٨,٥١٠ %	ت	٥,٦٧٣ %	ك	٣,١٩١ %
و	٨,١٥٦ %	ح	٥,٣١٩ %	ش	٢,١٢٧ %
م	٦,٩١٤ %	ء	٥,١٤١ %	س	١,٩٥٠ %
ر	٦,٥٦٠ %	ف	٣,٧٢٣ %	د	١,٧٧٣ %
ل	٦,٣٨٢ %	ج	٣,٥٤٦ %	ز	٠,٨٨٦ %
ع	٦,٢٠٥ %	ذ	٣,٥٤٦ %		

نبين نسبة أصوات الاطباق في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢٠)

اصوات الاطباق	نسبتها	أصوات الاطباق	نسبتها
ص	٣٦,٨٤٢ %	ط	٢١,٠٥٢ %
ض	٣٦,٨٤٢ %	ظ	٥,٢٦٣ %

نبين نسبة الأصوات المذلقة في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢١)

اصوات الإذلاق	نسبتها	اصوات الإذلاق	نسبتها
ن	٢٤,٠٩٦ %	ل	١٤,٤٥٧ %
م	١٥,٦٦٢ %	ب	١٤,٠٥٦ %
ر	١٤,٨٥٩ %	ف	٨,٤٣٣ %

نسبة أصوات الانفتاح في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢٢)

أصوات الانفتاح	نسبتها	أصوات الانفتاح	نسبتها	أصوات الانفتاح	نسبتها
ن	١٠,١٦٩ %	ت	٥,٤٢٣ %	ك	٣,٠٥٠ %
ي	٨,١٣٥ %	ح	٥,٠٨٤ %	ش	٢,٠٣٣ %
و	٧,٧٩٦ %	ء	٤,٩١٥ %	س	١,٨٦٤ %
م	٦,٦١٠ %	ق	٣,٧٢٨ %	د	١,٦٩٤ %
ر	٦,٢٧١ %	ج	٣,٣٨٩ %	ز	٠,٨٤٧ %
ل	٦,١٠١ %	ذ	٣,٣٨٩ %	خ	٠,٥٠٨ %
ب	٥,٩٣٢ %	هـ	٣,٣٨٩ %	غ	٠,٣٣٨ %
ع	٥,٩٣٢ %	ف	٣,٥٥٩ %		

نبين نسبة اصوات الإصمات في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢٣)

اصوات الإصمات	نسبتها	اصوات الإصمات	نسبتها	اصوات الإصمات	نسبتها
ي	%١٢,٥٦٥	هـ	٥,٢٣٥ %	ض	١,٨٣٢ %
و	%١٢,٠٤١	ج	٥,٢٣٥ %	ص	١,٨٣٢ %
ع	٩,١٦٢ %	ذ	٥,٢٣٥ %	ز	١,٣٠٨ %
ت	٨,٣٧٦ %	ك	٤,٧١٢ %	ط	١,٠٤٧ %
ح	٧,٨٥٣ %	ش	٣,١٤١ %	خ	٠,٧٨٥ %
ء	٧,٥٩١ %	س	٢,٨٧٩ %	غ	٠,٥٢٣ %
ق	٥,٧٥٩ %	د	٢,٦١٧ %	ظ	٠,٢٦١ %

نبين نسبة صفات الاصوات الباقية في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢٤)

التكراري	١٠٠
الجانبي	١٠٠
الاستطالة	١

نسبة اصوات الصفير في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢٥)

اصوات الصفير	نسبتها
س	٤٧,٨٢٦ %
ص	٣٠,٤٣٤ %
ز	٢١,٧٣٩ %

نسبة اصوات الغنة في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢٦)

اصوات الغنة	نسبتها
ن	٦٠,٦٠٦ %
م	٣٩,٣٩٣ %

نسبة اصوات اللين في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢٧)

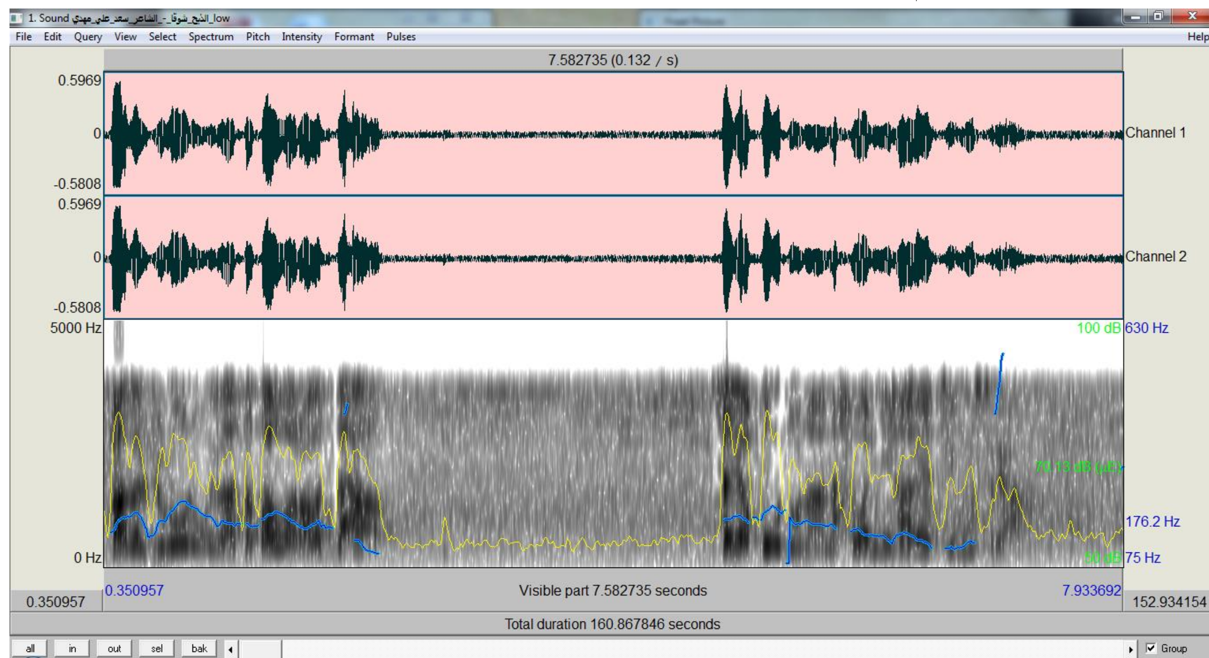
اصوات اللين	نسبتها
ا	٤٥,٠٢٩ %
ي	٢٨,٠٧٠ %
و	٢٦,٩٠٠ %

نسبة اصوات القلقة في قصيدة الذبح شوقاً كما هو في جدول رقم (٢٨)

اصوات القلقة	نسبتها
ب	٣٨,٤٦١ %
ق	٢٤,١٧٥ %
ج	٢١,٩٧٨ %
د	١٠,٩٨٩ %
ط	٤,٣٩٥ %

بعد عرض عدد الأصوات الواردة في القصيدة ، ومعرفة نسبة الأصوات الواردة فيها سنقف على الدلالات المستوحاة من الأصوات في القصيدة ، وللأصوات أثر في إبراز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته، وذلك لما لها من وظيفة دلالية قادرة على حمل المعنى وإبرازه ، وذلك من خلال التركيز على الأصوات وملامحها الخاصة بها والمميزة لها، التي تكسبها قوة، أو ضعفاً ، فجماليات هذه الأصوات، وقدرتها على إيصال الدلالة " ترتبط بصفاتها العامة كالجهر، والهمس ، والشدة ، والرخاوة ، والتوسط ، أو تتبع من صفاتها الخاصة التي تتميز بها مجموعات صغيرة من الأصوات : كأصوات الإطباق ، واللين ، والمد ، والاستطالة ، والتفشي، والصفير، والغنة ، أو تتميز بها أصوات مفردة : كالانحراف ، والتكرير "[١]،بدأت القصيدة بهذا البيت[٢]:

هذا الجنون إذا تكلم وادعى   سيقودنا نحو النهاية مسرعاً



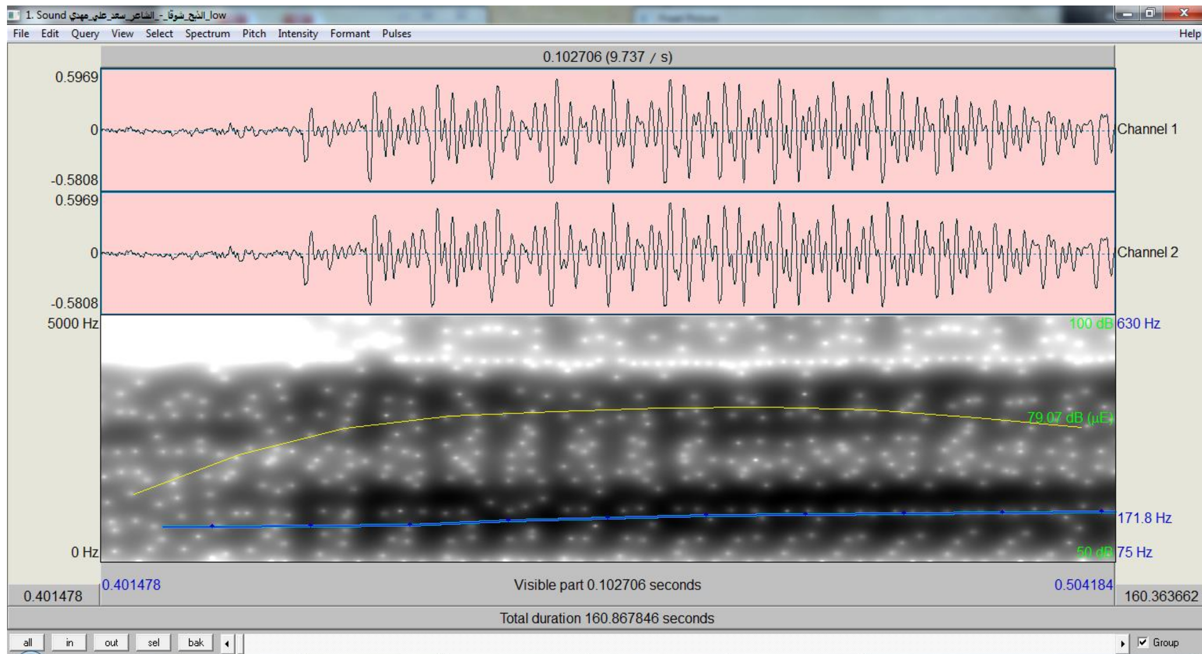
صورة رقم (١٤)

الرسم الطيفي للبيت الأول وقع بين المخرج f1 وf2 إذ وقع ما بين تردد (١٠٠٠-٢٠٠٠) هيرتز، وتنغيم البيت وقع ما بين(٧٥-٦٣٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٧٦,٢ هيرتز، ووقع البيت بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db ، بنبر وشدة بلغت ٧٠,١٣db .

(١). نظرية اللغة والجمال في النقد الادبي: ٣٦.

(٢). ديوان(الذبح شوقاً) :١٣.

تكرر صوت الهاء عشرين مرة في قصيدة الذبح شوقاً بنسبة"١١,١١١%" وهو صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي مهموس مستقل منفتح مصمت [١] ، والرسم الطيفي له كما في صورة رقم (١٥)



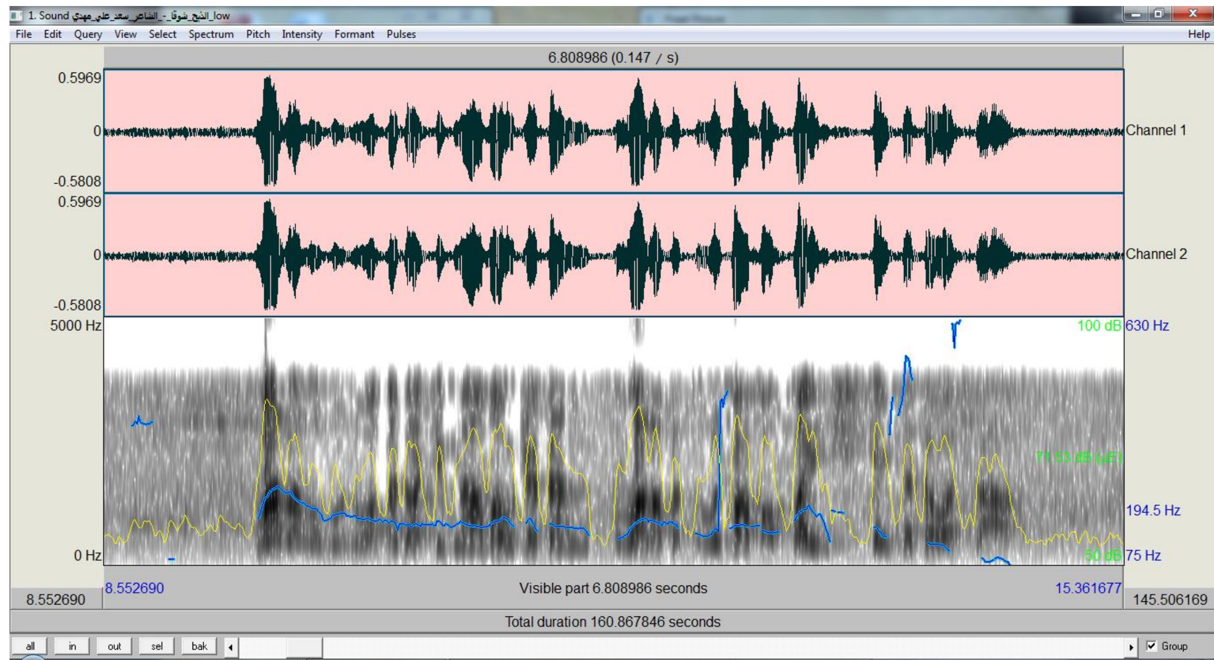
الرسم الطيفي للهاء يبدأ من المخرج f1 إذ وقع ما بين تردد (٠-٥٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٧١ هيرتز، ووقع صوت الهاء بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db ، وبنبر وشدة بلغت db٧٩ ، يتكون بانطباق الوترين العلويين ، وصوت الهاء ينسجم مع الحالة النفسية للشاعر في تخفيف حالة الأسى التي تهيمن على النص بحيث يشعر بالإختناق في أثناء النطق به في الكلمات الواردة في القصيدة "النهاية-وهج-همومها-مسكها- الهوى- مياهه-شفاهنا- المجهول- الجهات" وقد استخدم إسم الاشارة للقريب ولم يأت بضمير الفصل وهو للتأكيد لعلم الناس به أن الجنون واحد فلا يحتاج الى تأكيد ، فبمجرد الإشارة اليه يفهم الناس فحواه وجاء بالألف واللام للعهد أي الجنون المعهود أو هذا جنس من أجناس الجنون فاللام للجنس ، ثم لابد من سكتة خفيفة لتدل السامع على ما تريد من هذا الجنون فما صفته؟ وما فحواه؟ هذا الجنون اذا تكلم..... وهل يتكلم الجنون؟ بكل تأكيد لا يمكن ولكن هنا يريد الشاعر أن يشعرنا بهذا النوع من الجنون ، فكلامه ليس كلاماً مادياً ولكنه كلام معنوي مؤثر في الواقع ، فإذا تكلم بكلام فهو كلام معلوم جارح فينا وإذا حرف

---

(١). ينظر : جدول رقم(١).

شرط غير جازم ، فالجنون إذا تكلم ، وادّعى بدعوى كبرى ، واستمعنا إليه فهو سيقودنا من غير تعقل ، ولا تفكير نحو نهايتنا والنهاية هنا معلومة لدى العاشقين ، إما نهاية الدنيا أو فهي نهاية غير معلومة لكنها تحمل الحسرات ، والهم ، والغم ، والمعاناة الطويلة التي تقض مضجع الحبيب ، والسهر ، والتفكير الطويل ، والضياع المستبد ، ثم جاء بالاسم مسرعاً، ولم يقل أسرع ليدلك على الدوام في الفعل ، وهو أسم فاعل . وفي البيت الثاني يقول[1]:

ماذا نظن وقد ركبنا موجة   ضربت ضفاف الطيش كي تتوسعا



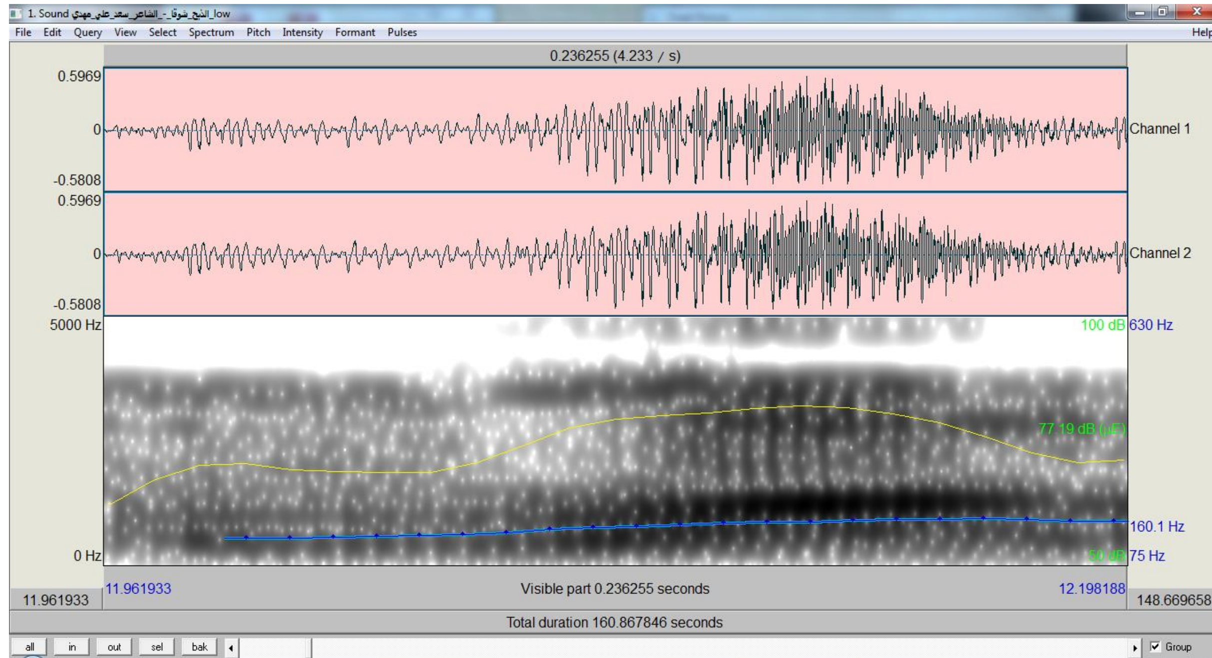
صورة رقم (١٦)

الرسم الطيفي للبيت الثاني وقع بين المخرج f1 وf2 إذ وقع ما بين تردد (١٠٠٠-٢٠٠٠) هيرتز، وتتغيم البيت وقع ما بين(٧٥-٦٣٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٩٤,٥ هيرتز، ووقع البيت بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db ، وبنبر وشدة بلغت ٧١,٥٣db .

نلاحظ ان البيت الثاني يحتوي أصوات الإطباق "ض – ط – ظ" وهذه الأصوات التي وردت في الكلمات التي وردت في القصيدة" نظن – ضربت – ضفاف – ضحكت – الضباب – الطيش – منطق – اوضح – طوى " إذ تكرر صوت الضاد سبع مرات بنسبة "%٣٦,٨٤٢" ، وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي مجهور شديد انفجاري مستعل مفخم

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :١٣.

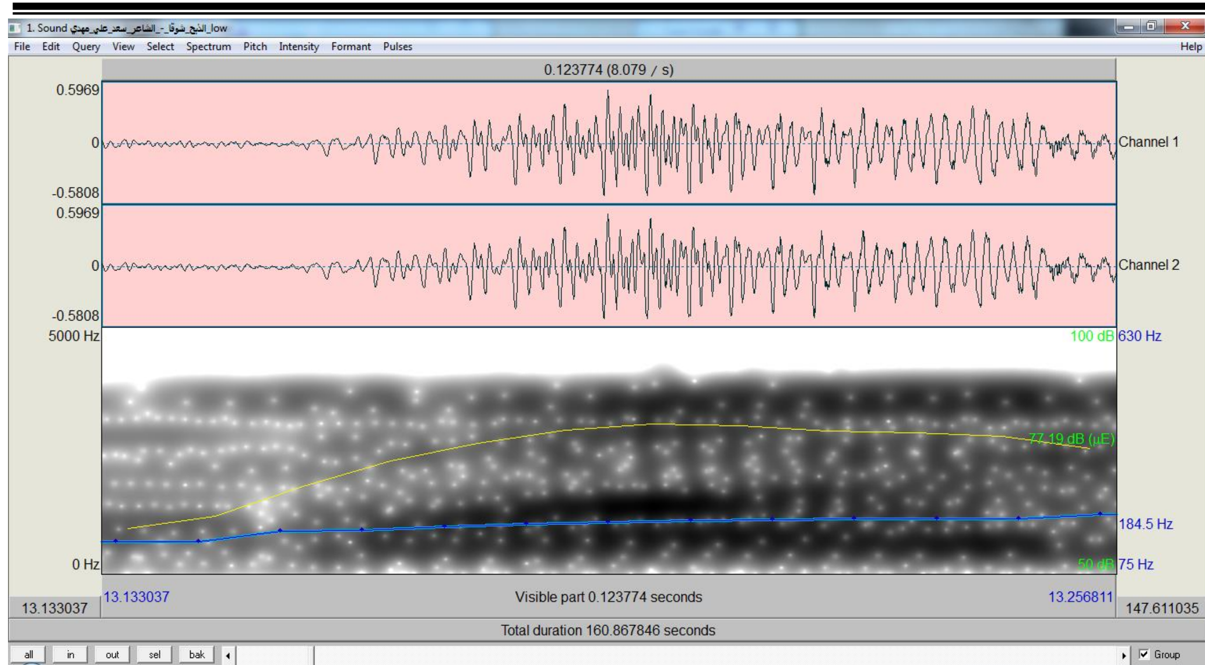
مطبق مصمت مستطيل [1]، وهو النظير المفخم لصوت الدال [2]، والرسم الطيفي له كما هو في صورة رقم (١٧)



الرسم الطيفي للضاد يبدأ من المخرج f1 إذ وقع ما بين تردد(٠-٥٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٦٠ هيرتز، ووقع صوت الضاد بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db ، وبنبر وشدة بلغت٧٧,١٩db . وتكرر صوت الطاء أربع مرات بنسبة"١٢,٠٥٢%" وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي انفجاري شديد مهموس مستعل مفخم مطبق مصمت مقلقل وهو النظير المهموس لصوت الضاد والنظير المفخم ، كما هو في الصورة رقم(١٨).

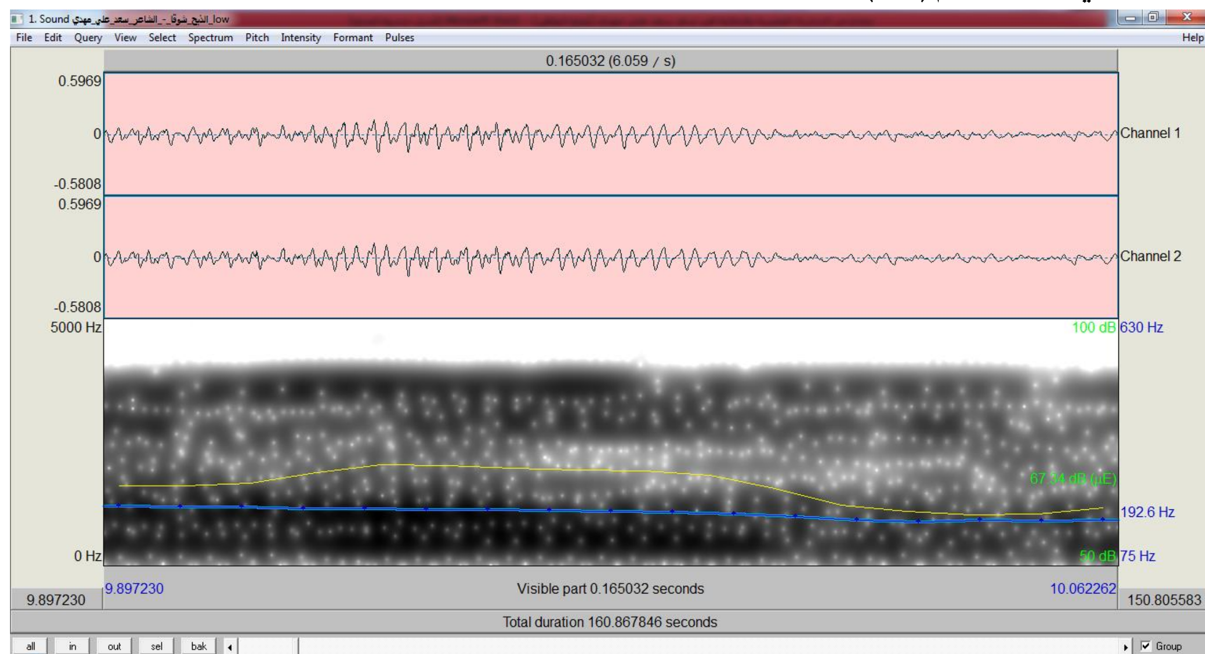
([1]). ينظر : جدول رقم(١).

([2]).ينظر : جدول رقم(١).



الرسم الطيفي للضاد وقع بين المخرج f2, f1 إذ وقع ما بين تردد(١٠٠٠-٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٨٤ هيرتز، ووقع صوت الضاد بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، وبنبر وشدة بلغت٧٧,١٩db .

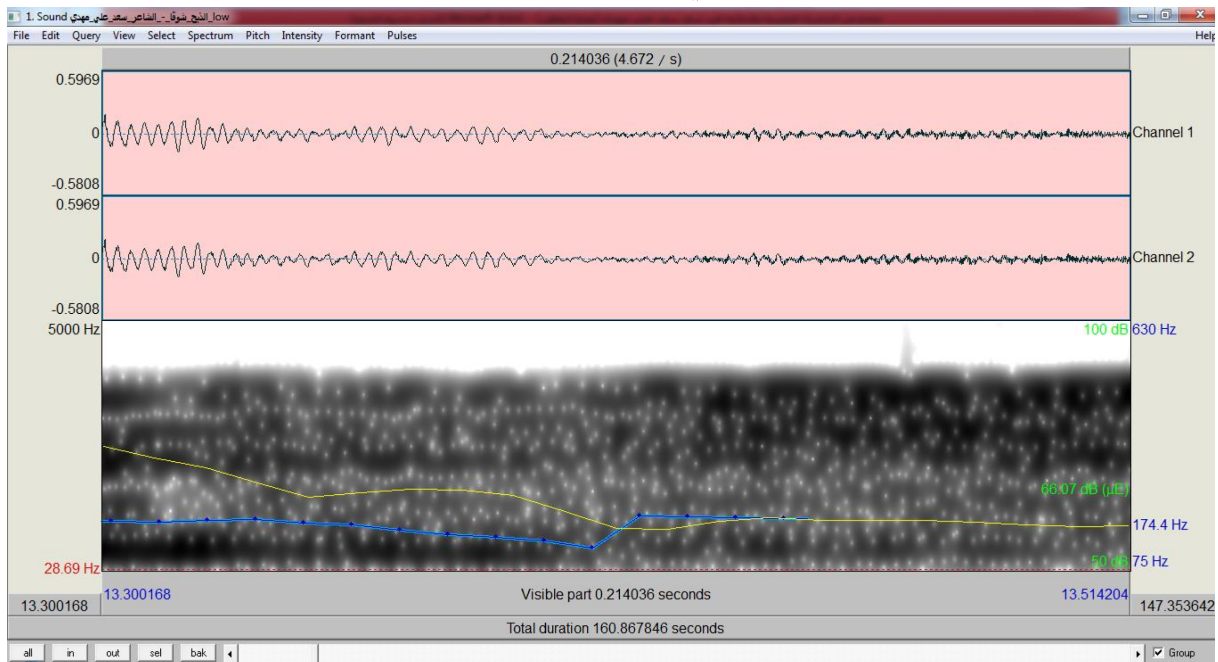
وتكرر صوت الظاء مرة واحدة بنسبة"٥,٢٦٣%" وهو صوت صامت فموي أسناني رخو احتكاكي مجهور مفخم مستعل مطبق مصمت ، وهو النظير المفخم لصوت الذال [١] ، كما هو في صورة رقم(١٩)



(١). ينظر : جدول رقم(١).

الرسم الطيفي للظاء وقع في المخرج f2إذ وقع ما بين تردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٩٢,٦هيرتز، ووقع صوت الظاء بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، وبنبر وشدة بلغت db٦٧,٣٤ .

وجود هذه الأصوات مجتمعة مع بعض تطبع أثراً مفخَّماً في السمع ، وهي أصوات مطبقة مستعلية مع ما تحمله من هذه الصفات القوية التي تدل على الاضطراب ، والضياع، والضجيج ، وان الشاعر مغلوب عليه على الرغم من المعاناة النفسية الثقيلة ، والانطواء والانكسار ، وعدم القبول ، ونفهم ان الشاعر قد تساءَلَ ، وهو سؤال ليس في محله ، ولا يؤدي الى إجابة ، وإنما أورده للدلالة على الإستنكار كأنك تقول ماذا تتوقع من هذا الفعل؟ فماذا يظن المحبون ، وقد ركبوا مركباً صعباً في لجة عميقة طويل سفرها، والموج يدل على الهول، والفظاعة، والفزع ، ولكنهما قد ركبا هذه الموجة للمخاطرة بأرواحهما في طريق هذا الحب ، والعشق ، وهذه الموجة قد ضربت ، وضربات الموجة موجعة ، ومدمرة تماما ، والضفاف جمع ضفة فكأن للعشق ضفافاً يسير فيها العاشقون من ضفة إلى أخرى ، وهنا ضربت هذه الموجة ضفاف الطيش دلالة صوت الشين صوت صامت فموي غاري رخو احتكاكي استمراري مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت متفشي [١] وهو الذي تكرر حوالي ١٢ مرة بنسبة "٢,٠٣٣%" ، كما هو في الصورة رقم (٢٠).



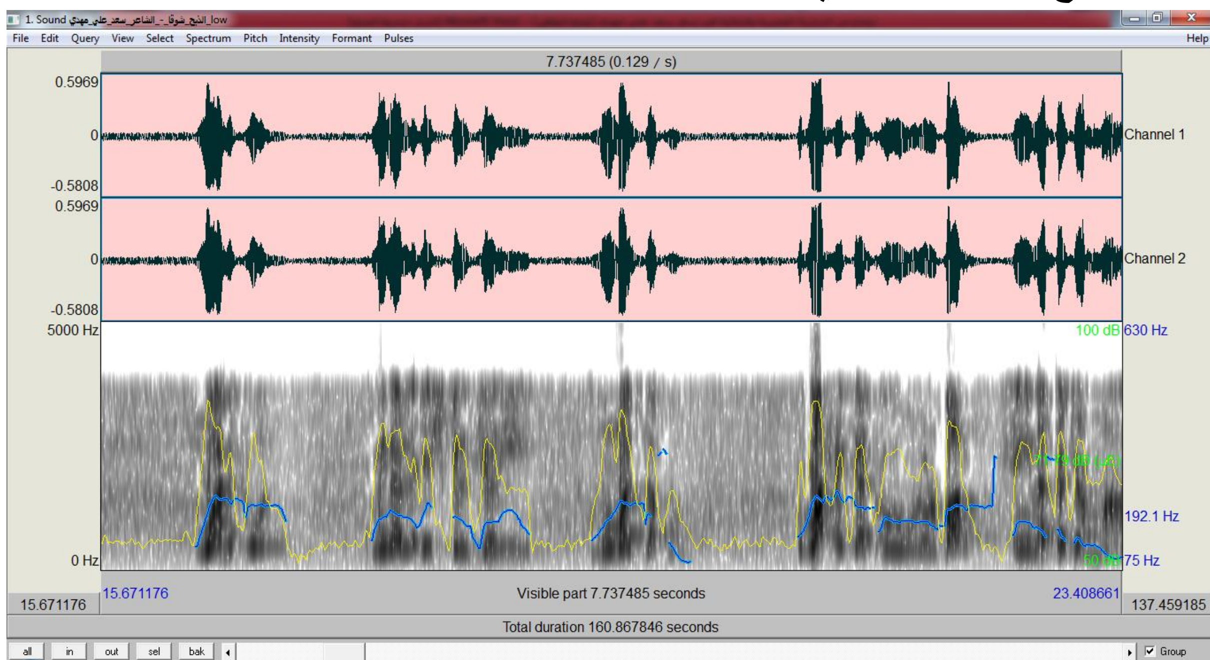
---

(١). ينظر : جدول رقم (١).

الرسم الطيفي للشين وقع في المخرج f3إذ وقع ما بين تردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٧٤,٤هيرتز، ووقع صوت الشين بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، بنبر وشدة بلغت٦٦,٠٧ db.

الذي يدل على عدم استقرار المحبين في اتخاذ أي قرار في هذا الحب الطائش الذي لا يدري إلى أين يذهب بهم فهو يضرب هذا كله ويلتفت إلى عشقه الذي يريد كأنه لا يهتم بما سيحدث. وفي البيت الثالث يقول[1]:

وهج من العشق الجريء ممزق   ضحكت عيون البرق حين تجمعا



صورة رقم (٢١)

الرسم الطيفي للبيت الثالث وقع بين المخرج f1 و f2 إذ وقع ما بين تردد (١٠٠٠-٢٠٠٠) هيرتز، وتنغيم البيت وقع ما بين(٧٥-٦٣٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٩٢,١ هيرتز، ووقع البيت بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db ، وبنبر وشدة بلغت ٧١,٧٩ db .

والوهج هو مما أصله فيه الضوء كالشمس والنجوم ، والهمزة هي الصوت المقابل للهاء، وهي صوت صامت حنجري سفلي شديد انفجاري لا مهموس ولا مجهور مرقق مصمت منفتح مستفل [2] ، ينتج بانطباق الوترين السفليين وتكرر صوت الهمزة حوالي تسعة ،

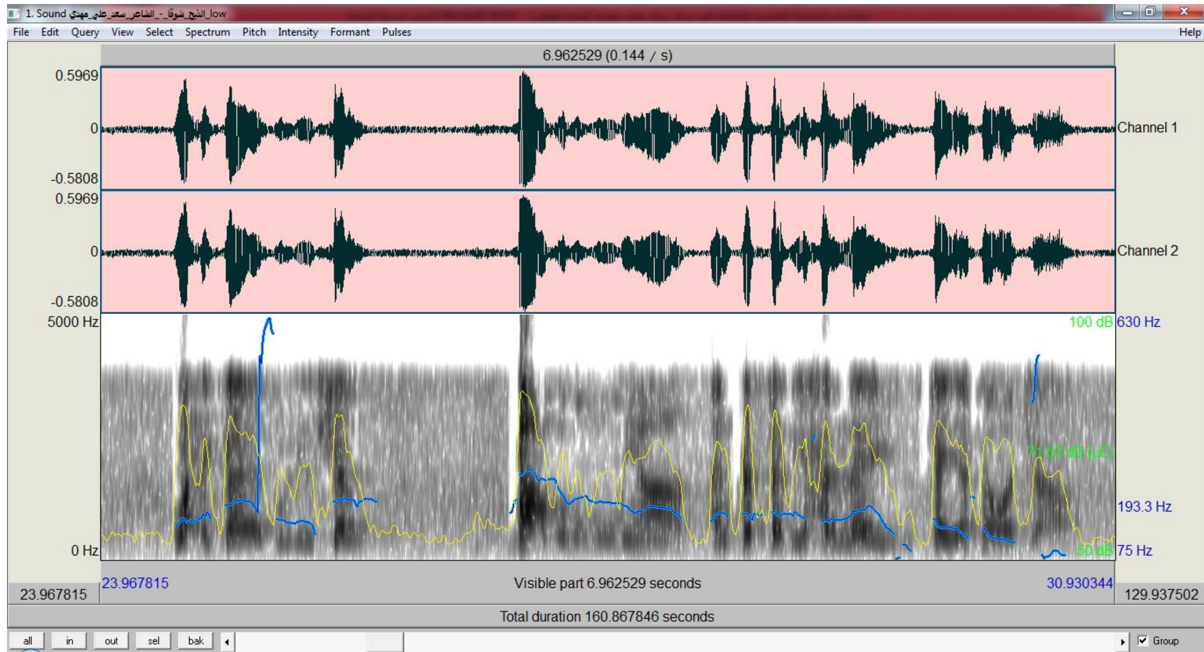
---

(1). ديوان(الذبح شوقاً) :١٣.

(2). ينظر: جدول رقم(١).

وعشرين مرة بنسبة "١٧,٠٥٨%" في الأصوات الشديدة ، وهو أكثر الأصوات تأثيراً بما يحدث في النفس من انفعالات ، والتعبير المؤكد ، وهو يعبر عن المعاناة الشديدة التي تفجرت في أعماق الشاعر، وهو من أعسر الأصوات ، وأشقّها في النطق كما وردت في القصيدة "الجريء– الأربعا– أحالنا– إبحارنا–أرواحنا". وقال في البيت الرابع[١]:

وحكاية للشمس بعض همومها   أن تستبيح الليل كي يتوجعا



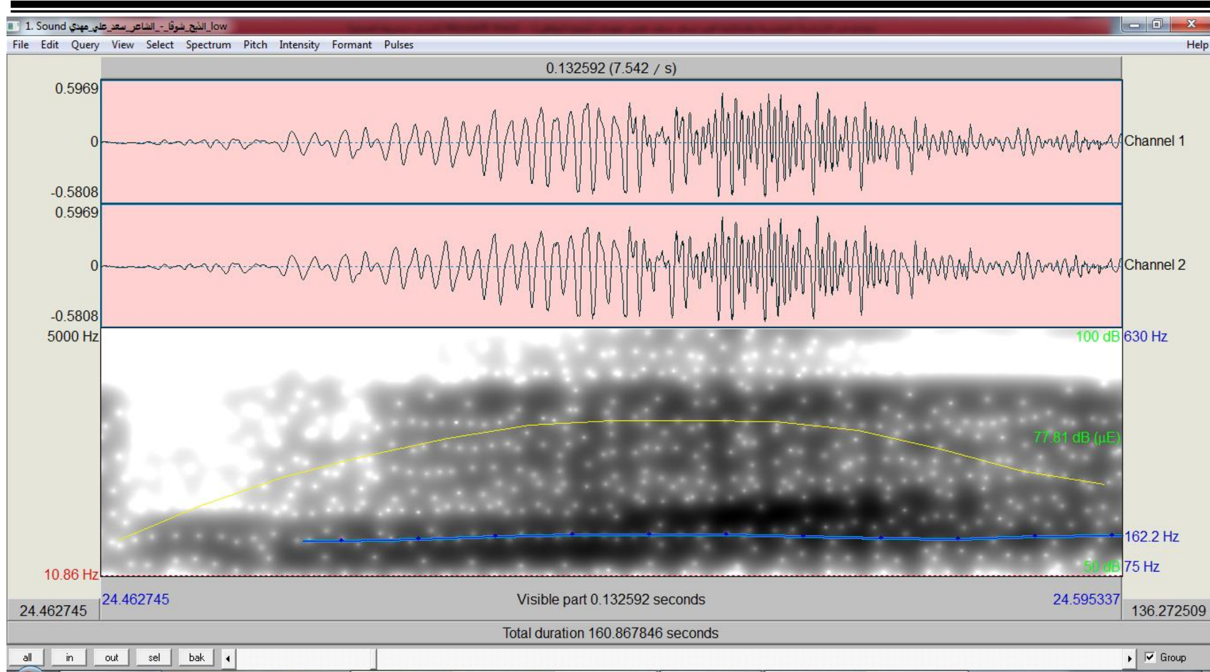
صورة رقم (٢٢)

الرسم الطيفي للبيت الثالث وقع بين المخرج f1 و f2 إذ وقع ما بين تردد (١٠٠٠-٢٠٠٠) هيرتز، وتنغيم البيت وقع ما بين(٧٥-٦٣٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٩٣,٣ هيرتز، ووقع البيت بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db ، وبنبر وشدة بلغت ٧١,٦٢db .

وصوت الواو تكرر اربعاً وستين مرة صوت نصف صامت فموي طبقي شفوي ثنائي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستقل منفتح مصمت[٢] بنسبة "١١,٤٧١%" والرسم الطيفي له، كما هو في الصورة رقم (٢٣).

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :١٣.

(٢). ينظر : جدول رقم(١).



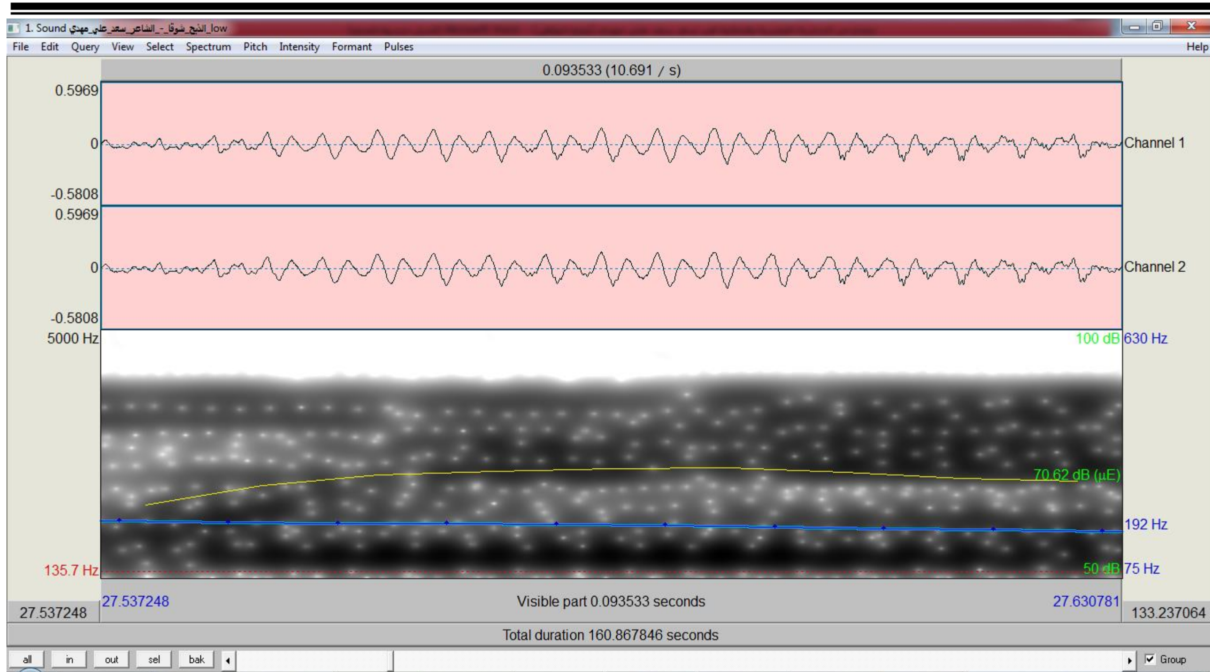
الرسم الطيفي للواو وقع في المخرج f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٦٢,٢ هيرتز، ووقع صوت الواو بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، وبنبر وشدة بلغت ٧٧,٨١ db.

يدل صوت الواو على الانفعال المؤثر في الظواهر ، وهو صوت مد يأخذ الشاعر نفساً عميقاً في التعبير عن حاله ، وآهاته ، وحكاياته المكبوتة في قلبه ، وهو يصف وجعه ، وألم اشتياقه ، ونلاحظ أن الشاعر قد اتى بالأجسام المتوهجة للمناسبة مع حرارة العشق المتوهج . واللام صوت فموي لثوي مجهور متوسط بين الشدة ، والرخاوة أو مائع مرقق مستفل منفتح مذلق جانبي[١]، تكررت ستاً وثلاثين مرة في القصيدة " للشمس – الليل – البخيل – نحاول- الزلزال – كلامنا" بنسبة "١٤,٤٥٧%" ليوحي بتكراره بجو من الشجن ، والهدوء المناسبين لجو القصيدة ، وهو صوت ينماز بالليونة ، والمرونة ، والتماسك ، وصوت الميم تكرر تسعاً وثلاثين مرة ، وهو صوت صامت أنفي شفوي ثنائي مجهور متوسط بين الشدة ، والرخاوة مستفل منفتح مذلق أغن [٢] ، والرسم الطيفي له ، كما هو في الصورة رقم (٢٤)

---

(١). ينظر : جدول رقم(١).

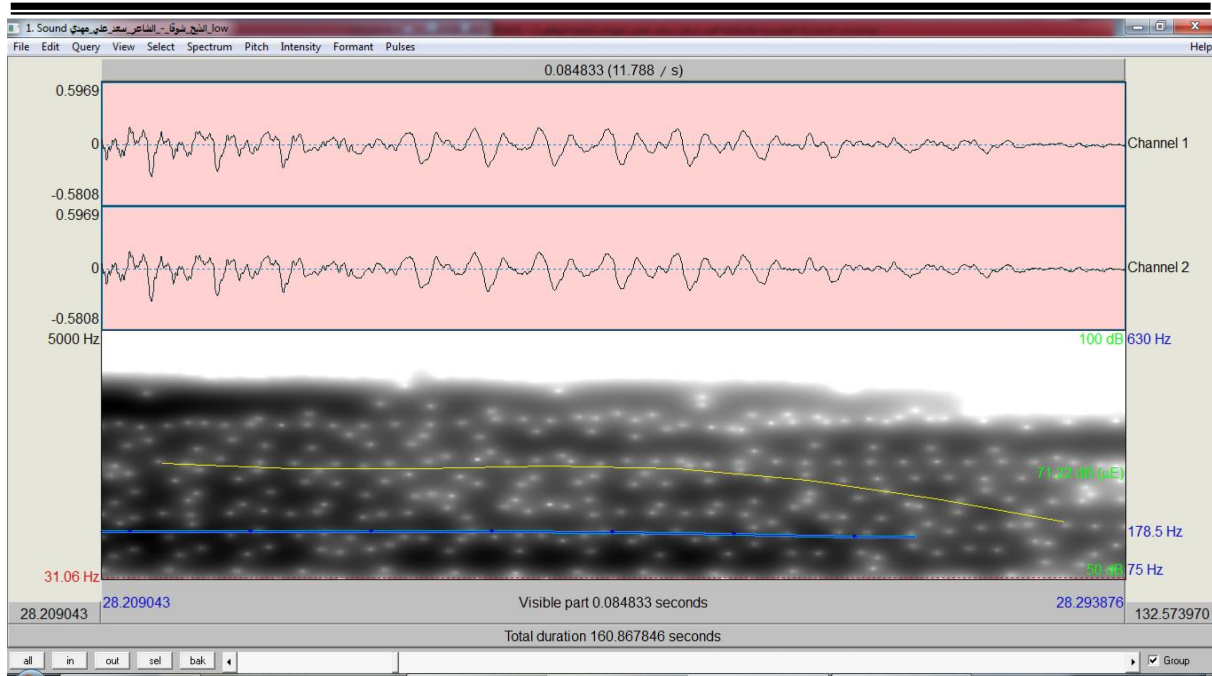
(٢).المصدر نفسه.



الرسم الطيفي للميم وقع في المخرج f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٦٢,٢ هيرتز، ووقع صوت الميم بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db ، وبنبر وشدة بلغت ٧٠,٦٢ db.

دلالته التي تلائم موضوع القصيدة من الهدوء ، والوقار ،وتحقيق أمنية اللقاء، والاجتماع بالحبيب، والغنة من علامات قوة الحرف ، وفيها تردد موسيقي محبب ، وهو صوت مستمر من الأصوات التي يستطيع المتكلم الإطالة فيها ، وله وقع موسيقي في الأذن، وصوت النون هو من اكثر الأصوات أثراً في القصيدة إذ تكرر حوالي ستين مرة بنسبة"٦٠,٦٠٦%" ، وهو صوت صامت أنفي لثوي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة أو مائع مستفل منفتح مذلق أغن [١] ، والرسم الطيفي له، كما هو في الصورة رقم (٢٥)

(١). ينظر : جدول رقم(١).

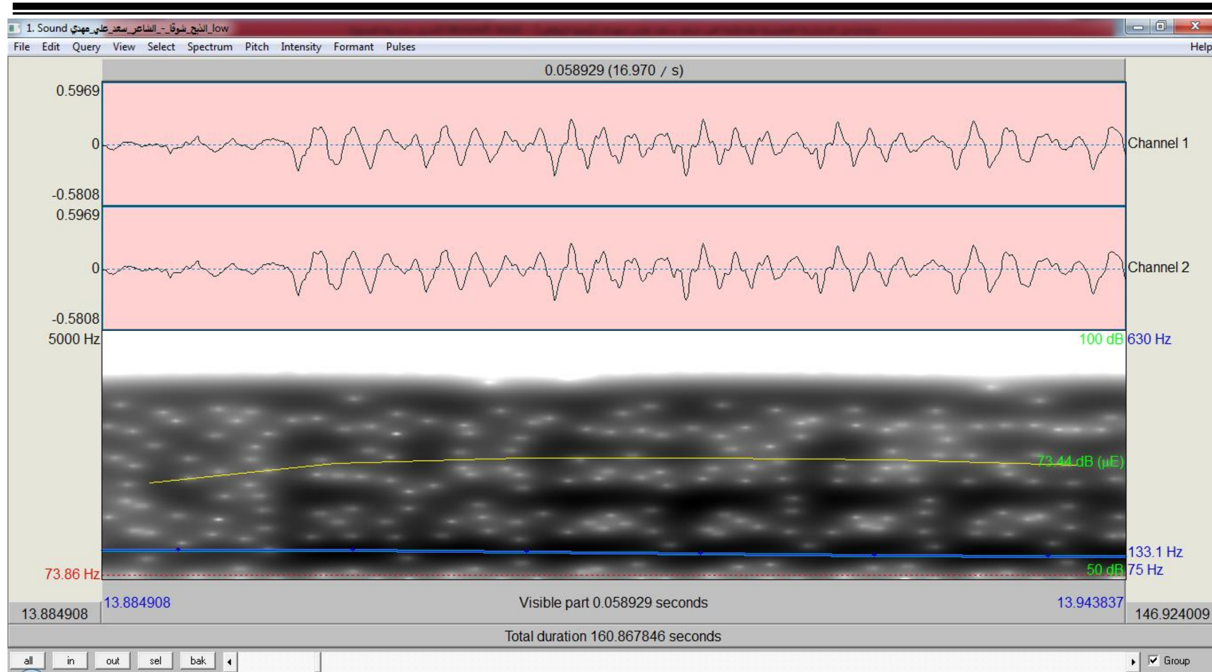


الرسم الطيفي للنون وقع في المخرج f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٧٨,٥ هيرتز، ووقع صوت النون بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، وبنبر وشدة بلغت ٧١,٢٢db.

" منحة – جنوننا- نحاول- عنوان- بيننا- عيوننا" تكرر صوت النون في هذه الألفاظ وغيرها فهو يوحي بجو من الشجن المشحون بالعواطف الجياشة ، والأمل ، وان صوت النون من الأصوات الأنفية المائعة ، وهو صوت يبدأ شديداً وينتهي رخواً لجذب الإنتباه الى أفكار الشاعر ، ومشاعره وإخراج شحنات الحزن ، والاشتياق العميق الكامن في نفسه ، ووصولها الى المتلقي الذي يؤدي الى نوع من المشاركة الوجدانية للشاعر من قبل المتلقي ، ، وهو من الأصوات الواضحة في السمع ويدل على المعنى الخفي في باطن الإنسان يجعل الصوت في مرحلة انتقال تلائم ما يمر به الشاعر من انتقال أفكاره ومشاعره بين الحين والاخر، وصوت التاء تكرر اثنتين وثلاثين مرة ، وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي شديد انفجاري وقفي مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت[١]، والرسم الطيفي له ، كما هو في الصورة رقم(٢٦)

---

(١). ينظر: جدول رقم(١).

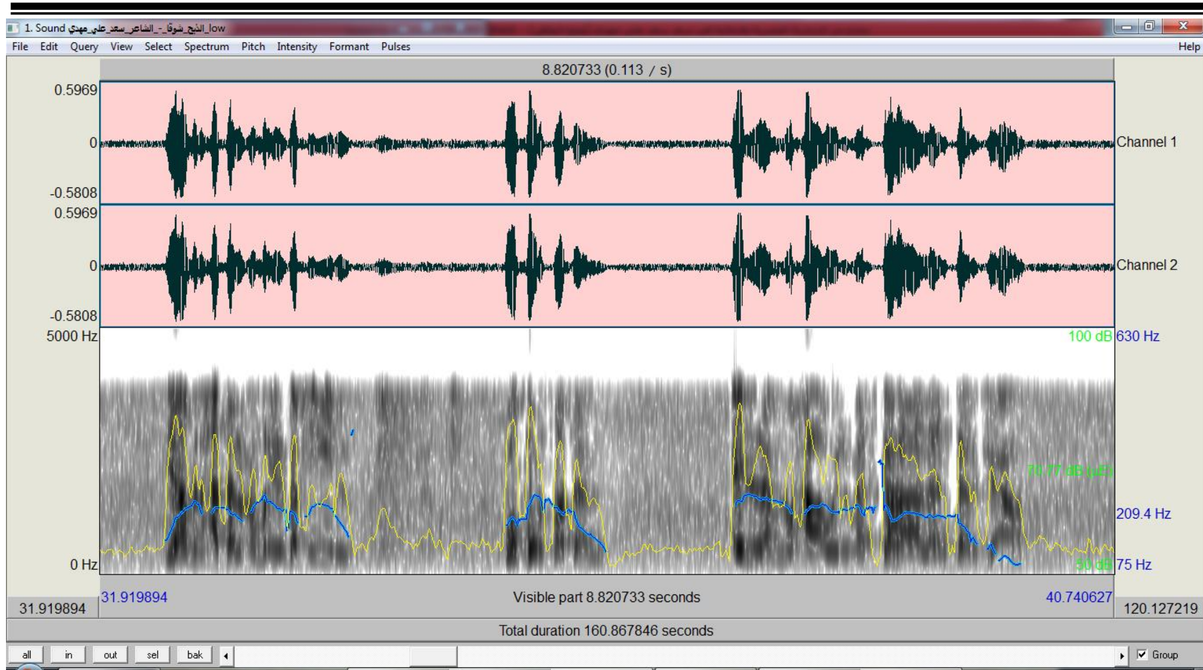


الرسم الطيفي للتاء وقع في المخرج وقع بين f1,f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٣٣,١ هيرتز، ووقع صوت التاء بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، بنبر وشدة بلغت ٧٣,٤٤ db.

وهو النظير المرقق لصوت الطاء المفخمة والمهموس لصوت الدال المجهور يدل على الإضطراب في نفس الشاعر وعدم الإستقرار في القصيدة ، وجاء في ألفاظ "تكلم- تتوسعا- تجمعا – تستبيح- تبا- الجهات-الموت-التيار – تسعون" ، وهو يناسب توجع الليل مع العاشقين فهو يخفي لقاءهم ، وبكاءهم ، واشتياقهم و ثم ينادي الليل في البيت الخامس قائلاً[١]:

يا منحة العمر البخيل وفرصة   لو لم نحاول مسكها لن ترجعا

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :١٤.



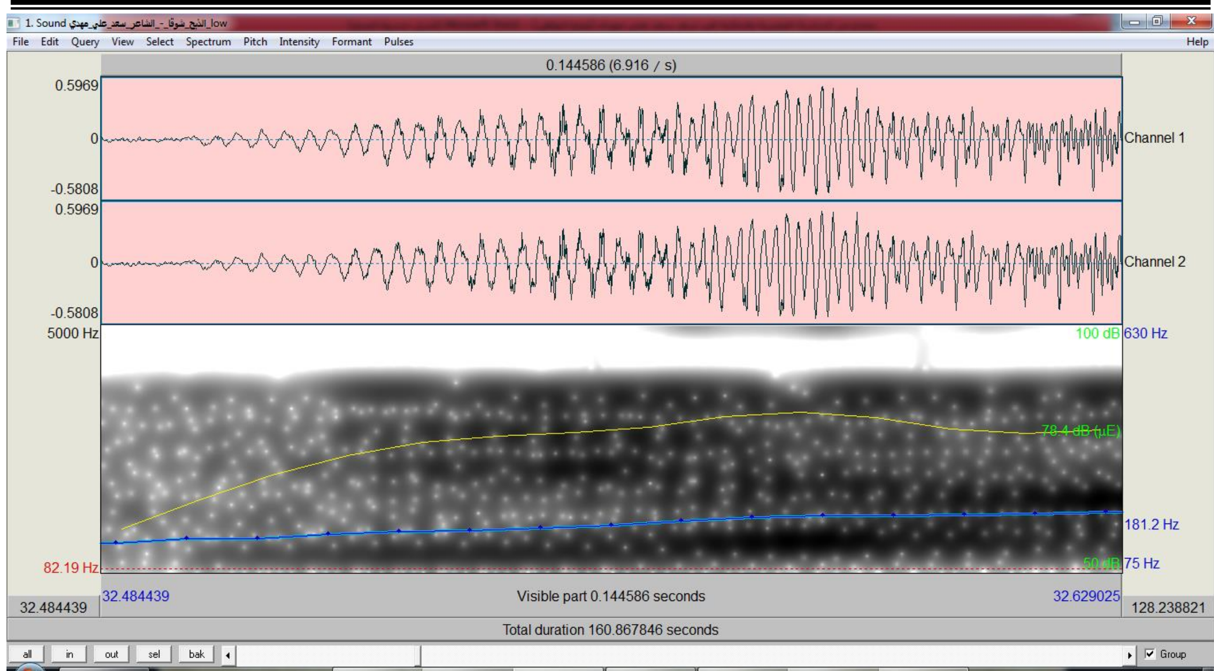
صورة رقم (٢٧)

الرسم الطيفي للبيت وقع في المخرج f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ٢٠٩,٤ هيرتز، ووقع البيت بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، بنبر بلغ ٧٠,٧٧ db.

بدأ الشاعر بنداء وهذا النداء القوي هو الذي يحمل المشاعر القوية التي أراد الشاعر البوح بها ، ووجود صوت المد الياء أثر في المعنى المراد فالعشق منحة وهبة من هذا العمر وقد ناداه بالبخيل ، والبخيل الذي يملك ، ولا يعطي وهذا العمر البخيل كيف أعطى هذا العمر، ورد صوت الياء اربعاً وثمانين مرة وصوت الياء هو صوت نصف صامت غاري مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة مستفل منفتح مصمت لين [١]، تكرر ثمانية واربعين مرة بنسبة "١١,٩٧٠%" في القصيدة "يقودنا- الطيش- الجريء- عيون- حكاية – تستبيح- يتوجعا- البخيل-يعلم- السير-يحيط-يكفي" ، والرسم الطيفي له ، كما هو في صورة رقم (٢٨):

---

(١). ينظر : جدول رقم(١).

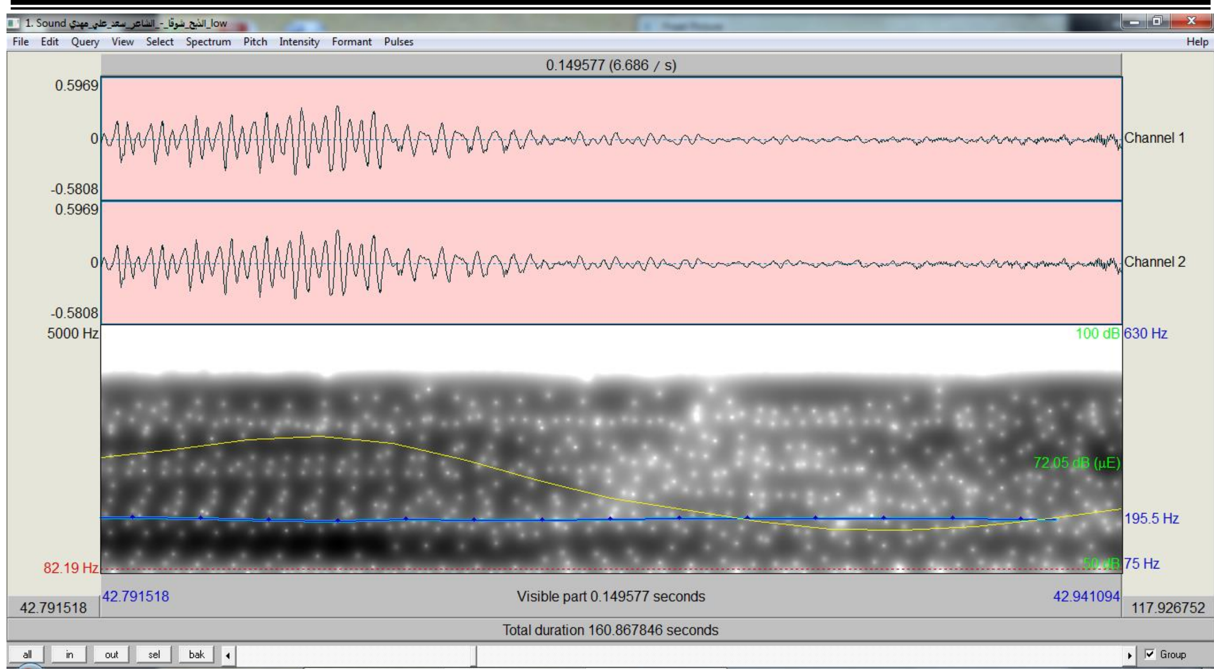


الرسم الطيفي للياء وقع في المخرج f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٨١,٢ هيرتز، ووقع صوت الياء بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، بنبر وشدة بلغت ٧٨,٤ db.

والياء تدل على الانفعال المؤثر في داخل الشاعر ، وهي صوت مد ، ولين تحاكي معاناة الشاعر في التعبير عن همومه وأوجاعه، وحكاياته التي يريد إخبار الحبيبة بها التي أرهقت نفسه تعباً ، ولم يجد لها حلاً غير الصبر ، والانتظار ونلاحظ وجود أصوات "ج – ح- خ" ، وقد تكرر صوت الجيم في القصيدة حوالي عشرين مرة ، وهو صوت صامت فموي لثوي غاري مركب مجهور مزدوج صوت يجمع بين الشدة ، والرخاوة يبدأ شديداً ، وينتهي رخواً مرقق مستفل منفتح مصمت مقلقل[1] ، والرسم الطيفي له كما هو في الصورة رقم(٢٩)

---

(1). ينظر : جدول رقم (١).



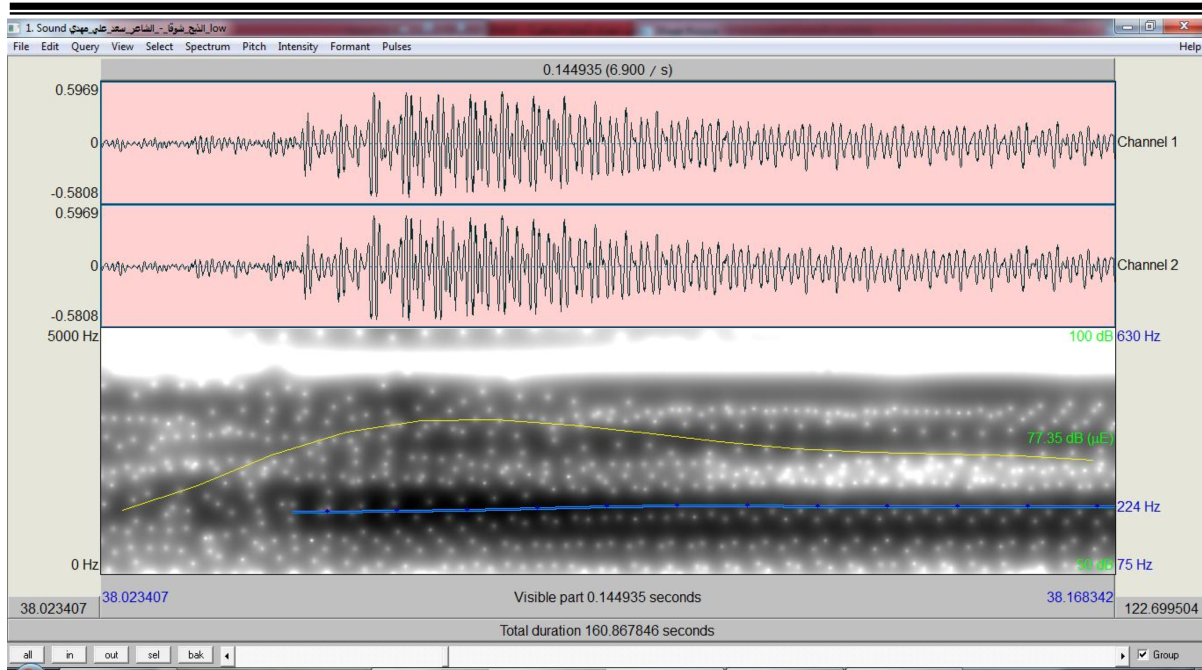
والرسم الطيفي لصوت الجيم وقع في مخرج f2 بتردد(٢٠٠٠)هيرتز بدرجة تنغيم ١٩٥,٥ هيرتز هيرتز، ووقع صوت الجيم بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، وبنبر وشدة بلغت ٧٢,٠٥ db.

وهو صوت رنان يدل على جذب الإنتباه ليحمل الشاعر الى المعنى المراد في النفس.

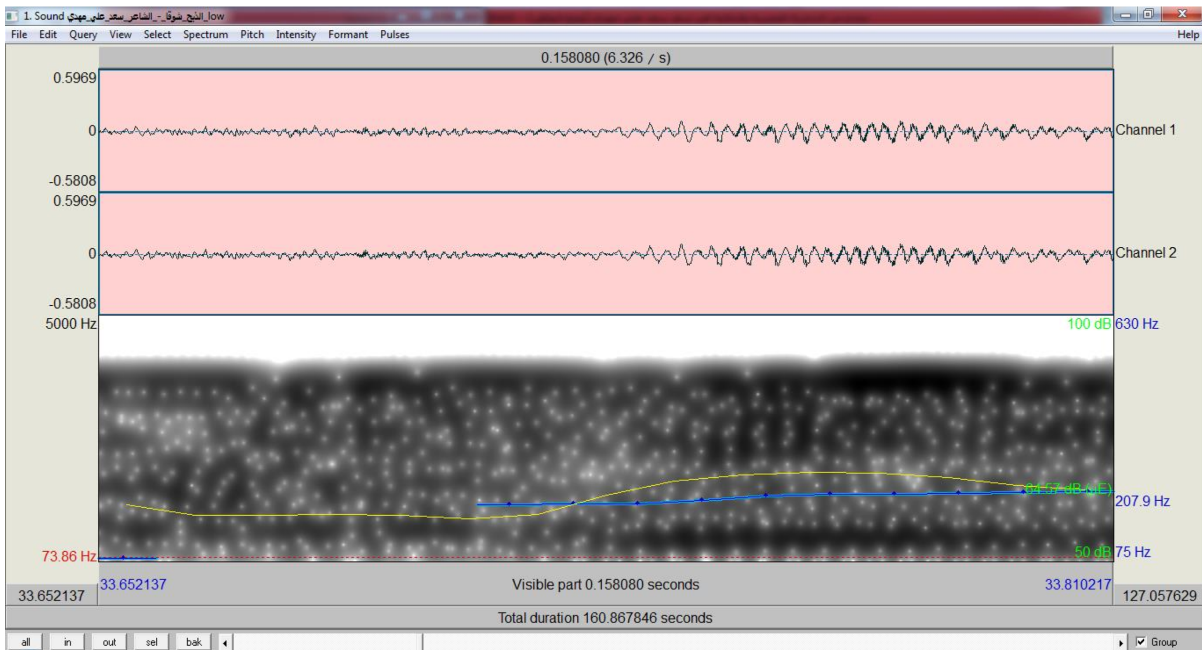
، وصوت الحاء صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي استمراري مهموس مرقق مستفل منفتح مصمت ، وهو النظير المهموس لصوت العين [1]، وقد تكرر في القصيدة ثلاثين مرة ، والرسم الطيفي له كما في صورة رقم(٣٠)

---

(١). ينظر : جدول رقم(١).



والرسم الطيفي لصوت الحاء وقع في مخرج f2 بتردد(٢٠٠٠)هيرتز بدرجة تنغيم ٢٢٤ هيرتز، ووقع صوت الحاء بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، وبنبر وشدة بلغت ٧٧,٣٥ db.ويدل على التماسك الذي نجده عند الشاعر، وأنه يتمسك بحبيبته على الرغم من كل شيء. وصوت الخاء صوت صامت فموي غلصمي رخو احتكاكي مهموس مفخم مستعل منفتح مصمت[١]، وقد تكرر في القصيدة ثلاث مرات فقط ، والرسم الطيفي له كما هو في صورة رقم (٣١)



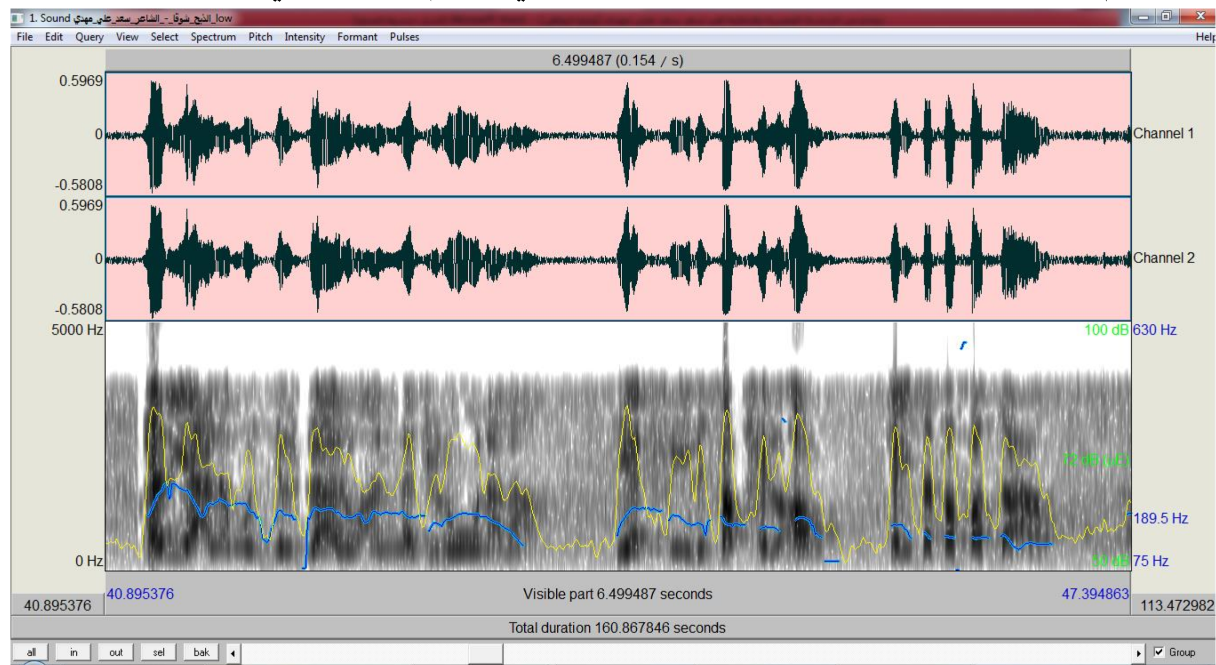
(١). ينظر: جدول رقم(١).

والرسم الطيفي لصوت الخاء وقع في مخرج f2 بتردد(٢٠٠٠)هيرتز بدرجة تنغيم٢٠٧,٩ هيرتز، ووقع صوت الخاء بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، وبنبر وشدة بلغت ٦٤,٥٧ db.

ويدل على المطاوعة ، والإنتشار ، وعلى التلاشي المطلق الذي يقصد به الشاعر الفرص التي تأتي كل مرة ، وتضيع ، وتتلاشى ، وهو لم يفعل شيئاً لاستغلالها ، وهي فرصة سريعة الذهاب ، وهذه الفرص تذهب بلا عودة .

ويقول في البيت السادس[١]:

هل يعلمُ الزلزال أنّ جنوننا   يكفي لحجم الأرض كي تتصدّعا



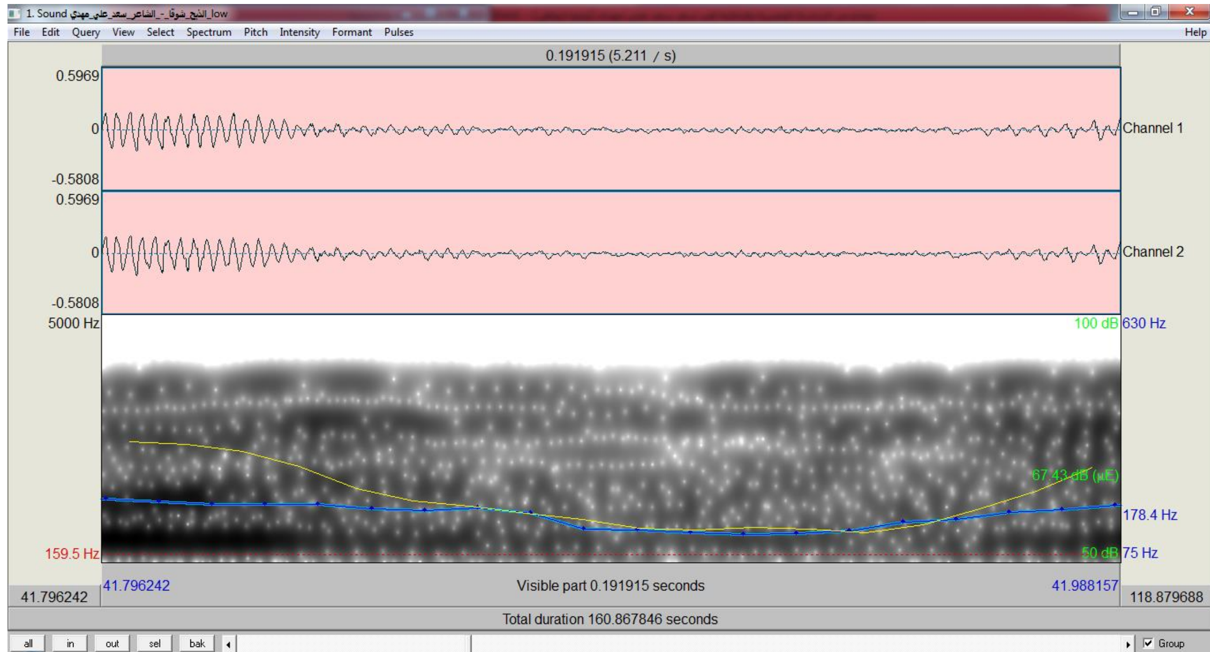
صورة رقم (٣٢)

الرسم الطيفي للبيت وقع بين المخرج f1,f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠-٣٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٨٩,٥ هيرتز، ووقع البيت بشدة ، وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، بنبر وشدة بلغت٧٢ db.

ثم يلتفت إلى شيء في الأرض، وهو الزلزال، والزلزال من الفعل الرباعي زلزل، وزيادة الحرف تعطي زيادة في المعنى فالفعل، زل يعني سقط أو هوى مرة واحدة، ولكن زلزل زادت في معنى السقوط بمرات أكثر فهو في سقوط وسقوط ، وهنا الزلزال هو الهزة المعروفة،

(١). ديون(الذبح شوقاً) :١٤.

ونحن نعرف ما أثرها على الأرض، ولكنها أمام هذا العشق المجنون لا تكاد تقارن، وهذا ليدلك على الزلزلة النفسية ، والإضطراب الذي يصيب العاشقين من عشقهم ، وحبهم ، وقد تكرر صوت الزاي ، وهو صوت صامت فموي أسناني لثوي رخو احتكاكي مجهور مستفل مرقق منفتح مصمت ، وهو النظير المجهور لصوت السين المهموس [١] ورد حوالي خمس مرات بنسبة"٢,٨٧٣%" في القصيدة والرسم الطيفي له كما هو في صورة رقم (٣٣).



الرسم الطيفي للزاي وقع بين المخرج f1,f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠-٣٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ١٧٨,٤هيرتز، ووقع صوت الزاي بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، بنبر وشدة بلغت٧٦,٤٣ db.

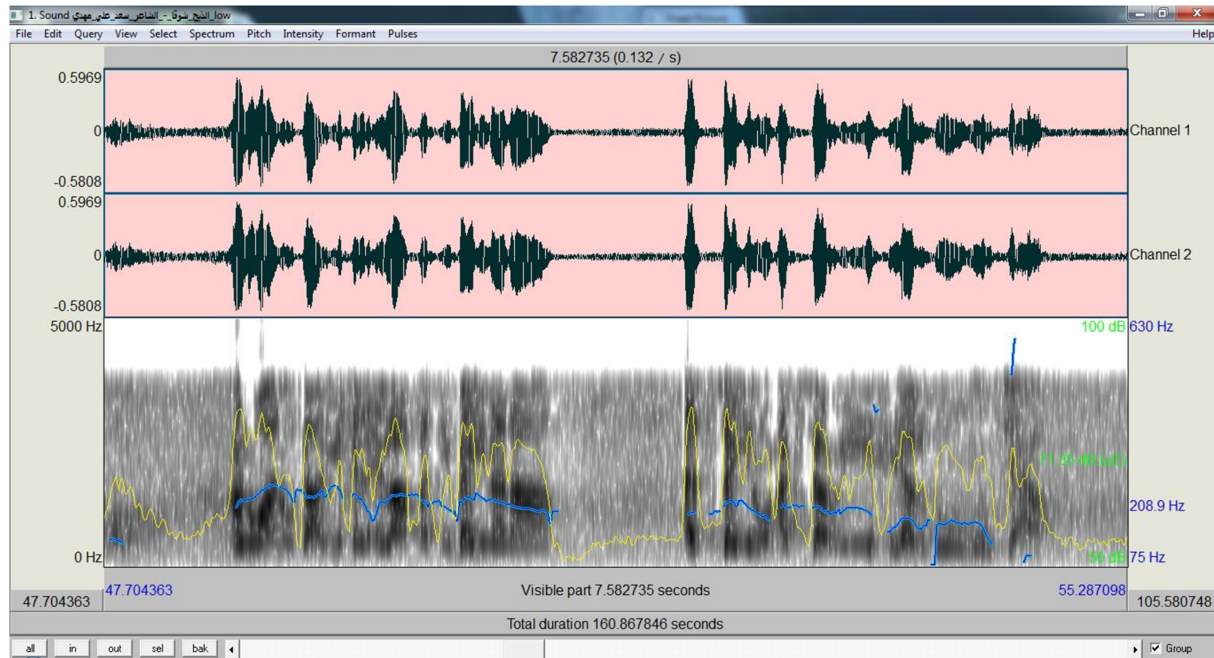
في هذا المقطع مطلع يجسد كل القصة قال الشاعر [٢]:

عنوانُ تاريخ العلاقة بيننا السَيرُ عكس الريح يغدو مُمتعا

(١). ينظر : جدول رقم(١).

(٢). ديوان(الذبح شوقاً) : ١٤.

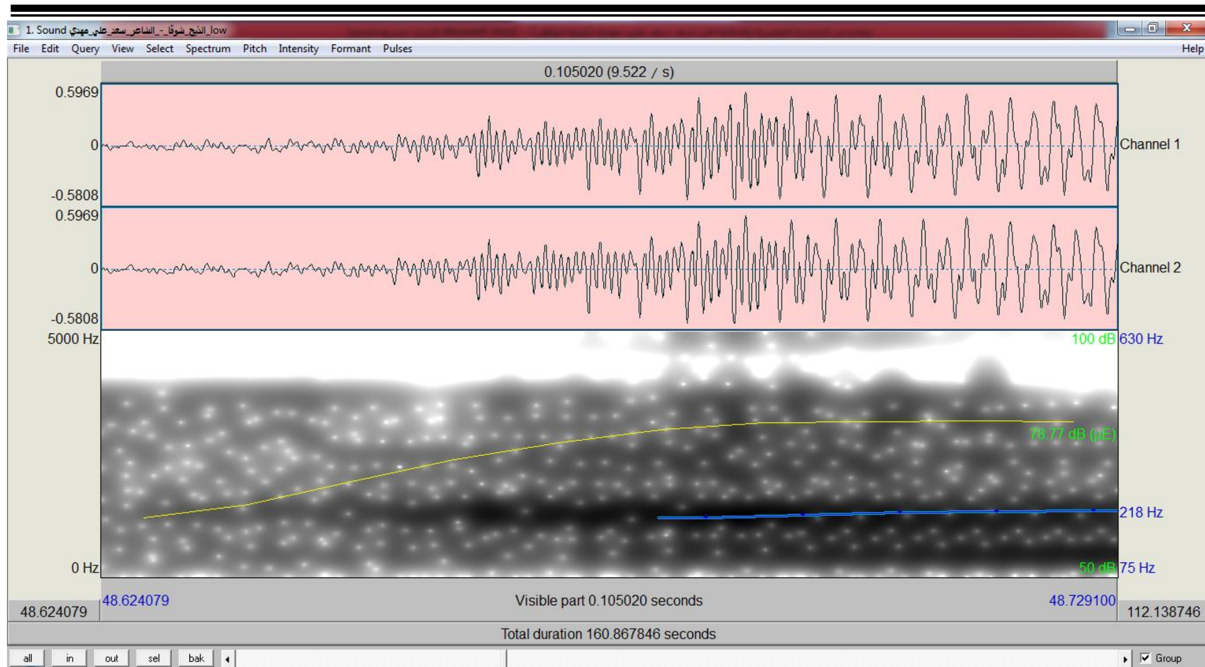
صورة رقم (٣٤)



الرسم الطيفي للبيت وقع بين المخرج f1,f2 وقع ما بين تردد(٢٠٠٠-٣٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ٢٠٨,٩ هيرتز، ووقع البيت بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، وبنبر وشدة بلغت٧١,٣٥ db.

وقد تكرر صوت العين ثلاث وخمسين مرة في القصيدة بنسبة "٢٠,١١٤%" وهو صوت صامت فموي حنجري علوي رخو احتكاكي مجهور مستفل منفتح مصمت مرقق ، وهو النظير المجهور لصوت الحاء[١]، والرسم الطيفي له كما هو في صورة رقم (٣٥)

(١). ينظر: جدول رقم(١).

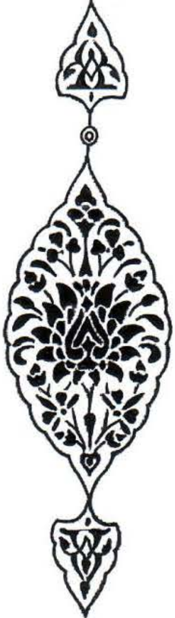


الرسم الطيفي للعين وقع بين المخرج f1, وقع بتردد(٢٠٠٠) هيرتز، بدرجة تنغيم ٢١٨ هيرتز، ووقع صوت الزاي بشدة وكثافة تقع ما بين(٥٠-١٠٠) db، بنبر وشدة بلغت٧٨,٧٧db.

تدل عل المعنى الخفي ، والحقيقة في هذه الحكاية من دون رتوش ، فالمحبان لا شك أنهما يسيران ضد الزمن، ضد التقاليد ، عكس التيار الاجتماعي، ولكنه استعمل هنا تعبير الريح ، بدلا من تعبير التيار؛ لأن الريح وقعها شديد ولو استعمل التيار ، أو مجرى الماء، لظن القارئ أنهما يغرقان من شدة الهول الذي يراه، ولكنه هنا يريد أن يقول أنه لا يغرق ، و لن يغرق بل يتحدى بحبه الزمن ، والناس ، وحتى الريح العاتية ليدلك على مدى صلابة حبه ، وعشقه ، وقوة عزيمته هنا ، سيره معها ضد الريح هو الإمتاع لأنه بها يتحدى ثم يسترسل وفق هذا المنطق الغريب، المنطق الذي لا يتوافق مع العقل، ولكن منذ متى كان للحب عقل..!

المبحث الثاني

التغيرات فوق التركيبة في شعر سعد علي مهدي .



١- النبر .

أ- مفهوم النبر .

ب- أسباب وقوع النبر .

ت- المواضع التي يقع عليها النبر في الكلمة .

ث- نماذج تطبيقية للنبر في شعر سعد علي مهدي مخبرياً .

٢-التنغيم .

أ- أنماط التنغيم .

ب- أنواع النغمات من حيث درجة الصوت .

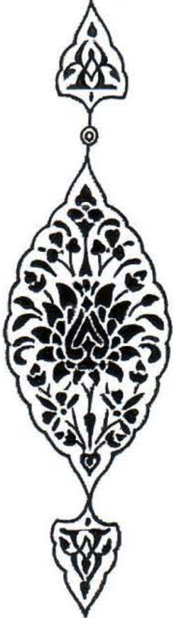
ت- أنواع النغمات من حيث الثبات والتغير .

ث- خواص التنغيم .

ج- الموازين التنغيمية في اللغة العربية .

ح- وظيفة التنغيم .

خ- أسلوب الاستفهام دراسة تنغيمية مخبرية في شعر سعد علي مهدي .



١-النبر

أ- مفهوم النبر

النبر أحد الفونيمات فوق التركيبية لا يدخل مباشرة في تركيب البنى اللغوية، لكنه يفضي إلى أغراض المتكلمين النطقية، قوة ، وضعفاً، وشدة ، وليونة. ويقتضي طاقة ، وجهداً عضلياً [١]، ونعلم أن الكلمات مؤلفة من أصوات متتابعة ، ومترابطة يقود أحدها إلى آخر، وتتفاوت هذه الأصوات فيما بينها قوة ، وضعفاً بحسب موقعها من الكلمة، فالذي يحدث أن المتكلم ينطق أحياناً صوتاً ، أو مقطعاً بصورة أقوى من الأصوات ، أو المقاطع التي تجاوره ، ويسمى ذلك الصوت صوتاً منبوراً ، أو مقطعاً منبوراً [٢]، والنبر في اللغة: النبر بالكلام :الهمز، قال: وكل شيءٍ رفع شيئاً فقد نبره، والنبر: مصدر نبر الحرف ينبره نبراً همزه، والنبر عند العرب ارتفاع الصوت، ويقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو[٣] . والنبر هو المكافئ الاصطلاحي للهمز عند العرب ، وان كليهما يتطلب نشاطاً متحداً من أعضاء النطق ، وعرفت العربية النّبر وعبّرت عنه بمسمَّيات مختلفة، الهمز، والعلو، والرفع، ومطل الحركات ، والارتكاز، والاشباع ، والمد، والتوتر، والتضعيف، وكلها تؤدي مستوى دلالي واحد بوظائف متباينة تبعاً للسياق [٤].

والنبر في الدرس الصوتي الحديث يدل على معنى يقترب مما ورد عند القدماء وهو علو الصوت في الكلمة ، وأن المحدثين يربطون بين النبر والمقطع الصوتي [٥]؛ لأنه يمثل بروزاً لأحد مقاطع الكلمة ، فيميز من بعضها سمعياً.

والنبر هو إبراز جزء من المنطوق بوسيلة ما، يصنعها المتكلم ، ويحسها السامع ، فهو من الناحية العضوية يقوم المتكلم بتوزيع القدر الزائد من الطاقة على بعض التحركات التي تقوم بها أعضاء النطق فتتميز بقدر أكبر عمن سواها، ويحدث نتيجة لذلك صوت قوي أو

---

(١). ينظر: علم الصرف الصوتي :١١٣.

(٢). ينظر: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث:٣٧٨.

(٣). ينظر: لسان العرب :٤٣٢٣.

(٤). ينظر: علم الصرف الصوتي :١١٣.

(٥). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٤٩.

مقطع منبور[1]، وذلك لأن النبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطاً كبيراً ، وتقوى حركات الوترين الصوتيين ، ويقتربان من بعضهما البعض ليسمحا بتسرب أقل.

ومن الناحية الفيزيائية يرتبط النبر بذلك النشاط العضوي، فالصوت الذي أخذ من المتكلم جهداً أكبر أي استغرق فترة نطق أكثر وأخذ زمناً أطول وشدة أكبر ، وعدد ذبذبات أكبر، ومن ثم يبدو هذا الصوت أو المقطع أكثر، بروزاً في السمع وأوضح نسبياً من غيره [2].

ومن الناحية السمعية يكون الصوت أو المقطع المنبور أكثر وضوحاً من مسافة بعيدة، ويدرك ويفهم بسهولة بكل مكوناته ، وعلى العكس فإن المقطع أو الصوت غير المنبور يكون أقل وضوحاً ، ولا يسمع من بعيد بسبب ضعف النشاط المبذول في انتاجه [3].

وقد عرف د. إبراهيم أنيس النبر: هو الضغط على مقطع خاص من كل مقاطع الكلمة، ليجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة ، وهذا الضغط هو الذي نسميه النبر[4]. وعرفه د. تمام حسان قائلاً: " إنه وضوح نسبي لصوت ،أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات ، والمقاطع في الكلام، ويكون نتيجة عامل ، أو أكثر من عوامل الكمية ، والضغط ، والتنغيم" [5]، وقال أيضا هو ارتفاع ملحوظ في درجة الصوت [6]، وعرفه د. أحمد مختار عمر قائلاً: هو القوة أو الجهد النسبي الممنوح لنطق مقطع معين يتميز بالعلو، ليسمع بشكل أوضح من باقي المقاطع [7]. وقد عرفه بسام بركة قائلاً: " الضغط على أحد المقاطع ، وإبرازه بالنسبة للمقاطع الأخرى المجاورة له والتي * يكون معها الوحدة النبرية" [8].

([1]). ينظر: دراسات في علم الصوتيات :٢٣٠.

([2]). ينظر: دراسات في علم الصوتيات: ٢٣٠.

([3]). ينظر: المصدر نفسه.

([4]). ينظر: الأصوات اللغوية :١٥٩.

([5]). مناهج البحث في اللغة :١٩٤.

([6]). ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها :١٧١.

([7]). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٢٢١.

*والأصوب (التي) بدون واو.

([8]). علم الأصوات العام :١٠١.

وهذا يقودنا إلى معرفة أن الأصوات أو المقاطع لابد أن تتفاوت فيما بينها في النطق قوة وضعفاً، ويكون الصوت أو المقطع المنبور بأن يبذل المصوت طاقة أكثر نسبياً من الأصوات ، أو المقاطع الأخرى في الكلمة ، ويتطلب ذلك مجهوداً أكبر من أعضاء النطق[1].

ويرى د. وليد مقبل أن النبر يصاحب الحركة ، إذن فكل حركة قد تتحمل نبراً ما ، ولكن هذا النبر يتفاوت من حيث مقدار قوته ، فالحركة التي تظهر فيها قوة النبر تعد منبورة ، والتي لا تظهر فيها قوته تعد غير منبورة ؛ ليسهل التفريق بينهما [2].

وعلى الرغم من أن الحركة هي حاملة النبر فإن الصامت يتأثر بإطالتها التي قد تؤدي إلى تضعيف الحرف، وعدم إطالتها التي تشير إلى عدم تضعيف الحرف وهذا عن طريق الارتكاز وعدمه، وهذا يبين لنا السبب الفيزيائي لحدوث النبر وهو شدة اهتزاز الأوتار الصوتية، فهناك حروف مهموسة لا تهتز معها الأوتار، ومع ذلك فقد يقع عليها النبر كالسين والكاف في " سكت" ، بل أن التاء أيضاً يؤثر فيها هذا الارتكاز بالتضعيف وهو صوت مهموس ، نعم الأوتار لا تهتز لنطق صامت كالسين ، لكنها تهتز مع نطق حركته، وهي الفتحة في المثال السابق وهو الذي يبرر وقوع النبر في الأصوات المهموسة [3].

ب–أسباب وقوع النبر.

لقد ذكر علماء اللغة وسائل عدة مصاحبة لحدوث النبر، مع اختلافهم في تحديد هذه الوسائل، ومنهم:

أ– د. إبراهيم أنيس الذي يفسر هذه الوسائل على أنها شدة في الصوت ، أو ارتفاع فيه فحسب، وينفي العلاقة بين حدوث النبر ، وبين درجة الصوت، أو نغمته إذ يقول:" والنبر بنوعيه ليس إلا شدة في الصوت أو ارتفاعاً فيه، وتلك الشدة أو الإرتفاع يتوقف على نسبة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، ولا علاقة له بدرجة الصوت أو نغمته [4].

([1]). ينظر: التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه :٨٧.

([2]). ينظر: النبر في القرآن الكريم :٢٠.

([3]). ينظر: المصدر نفسه :٢١.

([4]). الأصوات اللغوية : ١٦٢.

ب–ود. كمال بشر أن النبر يصحبه اختلاف في درجة الصوت، وربما في النغمة [1].

ج– ود. تمام حسان الذي ذهب إلى أن النبر يكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم [2].

د–ود. محمود السعران إلى أن العوامل الأساسية للنبر تتمثل في وجود ارتباط وثيق بين

١– طول الصوت.

٢–ارتكاز الصوت.

٣–درجة الصوت.

٤–الوضوح الطبيعي للصوت مفرداً [3].

هـ–ود. أبو السعود أحمد أن حصول النبر يتوقف على أمرين هما:

١–الإحساس بالشدة intensity الكثافة: تسيطر الشدة كثيراً في الأداء الانفعالي ويرتبط الإحساس بالشدة بالضغط تحت الحنجرة فسيولوجياً أي امتداد مدته الإنتاجية، ويرتبط فيزيائياً بشدة الصوت التي تظهر في ورقة التحليل على هيئة سواد أو دكنة [4].

٢– الإحساس بالتنغيم أي درجة الصوت pith: تحمل الكلمة المنبورة نسبة عالية من التنغيم ويرتبط هذا الإحساس بمقدار اهتزاز الوترين الصوتيين [5].

ونلخص هذه العوامل في:

١–الشدة : وترتبط الشدة عموماً بالضغط تحت الحنجرة ، ومستوى الضغط الصوتي، ففي حالة الصوت المنبور يكون الضغط على الرئتين أشد، وعندما يكون عامل الشدة هو الغالب في إثارة الإحساس بالنبر عند السامع يسمى النبر نبر شدة ، وقد يسمى بالنبر الديناميكي ، وقد تكون هذه الشدة هي التي يتم تقسيم النبر من خلال درجتها إلى نبر قوي ، ونبر ضعيف [6].

---

(١). ينظر: علم الأصوات :٥١٤.

(٢). ينظر: مناهج البحث في اللغة : ١٩٤.

(٣). ينظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي: ١٨٩–١٩٢.

(٤). ينظر: دراسات في علم الصوتيات :٢٣١.

(٥). ينظر: المصدر نفسه.

(٦). ينظر: النبر في القرآن الكريم :٩١–٩٢.

٢- النغمة: وتفسر فيسيولوجياً بالتردد الأساسي الذي هو مقدار اهتزاز الوترين الصوتيين؛ لأن انطباع النغمة يؤدي دوراً ملحوظاً في التعرف على النبر[١].

٣-الطول: ويقصد به الزمن الذي يستغرقه النطق بالصوت، أي الكم الزمني للصوت، ويفسر فسيولوجياً بطول الإجراءات التي تقوم بها أعضاء النطق ودقة إحكامها في إخراج الصوت المنبور [٢].

٤- ويقصد به وضوح الصوت الناتج عن دقة إحكام أعضاء النطق عند نطق الأصوات، فكلما كانت هذه الأعضاء أكثر إحكاماً، فإن الصوت يكون واضحاً فيه [٣].

ت-المواضع التي يقع النبر عليها في الكلمة.

ولما كان النبر خاصة من خواص المقطع ، فلابد من أن نحدد المقاطع التي يقع عليها النبر وهي:

١- المقطع القصير ويرمز له" ص ح ".

٢-المقطع الطويل المفتوح أو المقطع المتوسط المفتوح ويرمز له" ص ح ح".

٣-المقطع المتوسط المغلق ويرمز له" ص ح ص".

٤- المقطع الطويل المغلق ويرمز له" ص ح ح ص".

٥- المقطع المديد المغلق ويرمز له" ص ح ص ص".

١-حالات النبر على المقطع الأول.

أ- إذا توالت في الكلمة الواحدة ثلاثة مقاطع من النوع الأول أي المقطع القصير وهو "ص ح " مثل : " رَحِمَ – ص ح– ص ح– ص ح " ففي هذه الحالة ينبر المقطع الأول من الكلمة إذا قرأناه من اليمين إلى اليسار" رَ– ص ح". واذا قرأناه من اليسار سيكون المقطع الثالث من الكلمة [٤].

---

(١). ينظر: المصدر نفسه :٩٢.

(٢). ينظر: النبر في القرآن الكريم :٩٢.

(٣). ينظر: المصدر نفسه :٩٣.

(٤). ينظر: أصوات اللغة العربية :٢١٩.

ب-إذا توالت في الكلمة أكثر من ثلاثة مقاطع من النوع الأول أي المقطع القصير في حالة الوصل ، فإن النبر يقع على المقطع الأول من الكلمة مثل" رَقَبَةَ - ص ح- ص ح- ص ح- ص ح " وهو رَ [1].

ج- إذا كانت الكلمة كلها تتكون من مقطع واحد أي أحادية المقطع في حالة الوقف مثل: " يَأسْ-ص ح ص ص"، " نَارْ-ص ح ح ص"، "صُمْ- ص ح ص" فالنبر يقع على الكلمة كاملة [2].

٢-النبر على المقطع الأخير:

إذا كان المقطع الأخير من النوعين الرابع أي المقطع الطويل المغلق" ص ح ح ص" والخامس أي المقطع المديد المغلق" ص ح ص ص" في حالة الوقف مثل كلمة " نَسْتَعِينْ، ومُسْتَقِرّ" فالمقطع المنبور هو المقطع الأخير من الكلمة وهو "عِينْ، قِرْرْ" [3].

٣- النبر على المقطع الذي قبل الأخير:

يقع النبر على هذا المقطع إذا لم يكن المقطع الأخير من النوعين الرابع ، والخامس، ولم تتوال في الكلمة ثلاثة مقاطع من النوع القصير مثل:" منصوراً " فالنبر وقع على المقطع قبل الاخير وهو " صو" [4].

٤- النبر على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير:

أ- أي المقطع السابق لما قبل الأخير هو الذي يقع عليه النبر أي إذا كان المقطع الذي قبل الأخير من النوع الأول أي مقطع قصير وهو " ص ح " ، وسبق بمقطع مشابه له أي مقطع قصير" ص ح" مثل انْكَسَرَ المقطع ما قبل الأخير هو السين ، وسبقت بمقطع قصير مثلها وهو الكاف فالنبر وقع على الكاف [5].

---

(1). ينظر: المصدر نفسه :٢٢٠.

(2). ينظر: أصوات اللغة العربية :٢٢٠.

(3). ينظر: المصدر نفسه.

(4). ينظر: المصدر نفسه.

(5). ينظر: المصدر نفسه :٢٢١.

ب-إذا كان المقطع الأخير من النوع الثالث أي المقطع المتوسط المغلق أي " ص ح ص" ، ويسبقه مقطع قصير" ص ح " في حال الوقف مثل كلمة " قَدّمَكْ- ص ح ص-ص ح-ص ح ص" فالنبر يقع على المقطع الذي يسبق ما قبل الأخير وهو " قد" [1].

ج- إذا كان المقطع الأخير مقطعاً طويلاً أو مقطعاً متوسطاً مفتوحاً " ص ح ح " وقد سبق بمقطع قصير في حال الوقف مثل: "إعلموا- ص ح ص-ص ح-ص ح ح" فالنبر وقع على المقطع " إع" [2].

٥- يقع النبر في الكلمات الأحادية المقطع على مقطعها الوحيد مثل: " قُمْ- ص ح ص، لَا- ص ح ح" [3].

٦-يقع النبر في الكلمات الثنائية المقطع على مقطعها الثاني كما في" قَامَ- ص ح ح- ص ح، عَنْهَا-ص ح ص- ص ح ح" عند العد من جهة اليسار [4].

٧-يقع النبر في الكلمات الثلاثية المقطع على الثاني إذا كان متوسطاً أو طويلاً مثل:" أَعَانَتْ- ص ح- ص ح ح-ص ح ص، يَسْتَعْدِي- ص ح ص-ص ح ص-ص ح ح" [5] .

٨-أما إذا كان المقطع الثاني قصيراً فإن النبر يقع على المقطع الثالث أياً كان نوعه مثل:" دَخَلَ-ص ح-ص ح- ص ح، ناصر- ص ح ح-ص ح- ص ح" [6] .

([1]). ينظر: أصوات اللغة العربية: ٢٢١.

([2]). ينظر: المصدر نفسه.

([3]). ينظر: مبادئ اللسانيات : ١٦٤.

([4]). ينظر: المصدر نفسه.

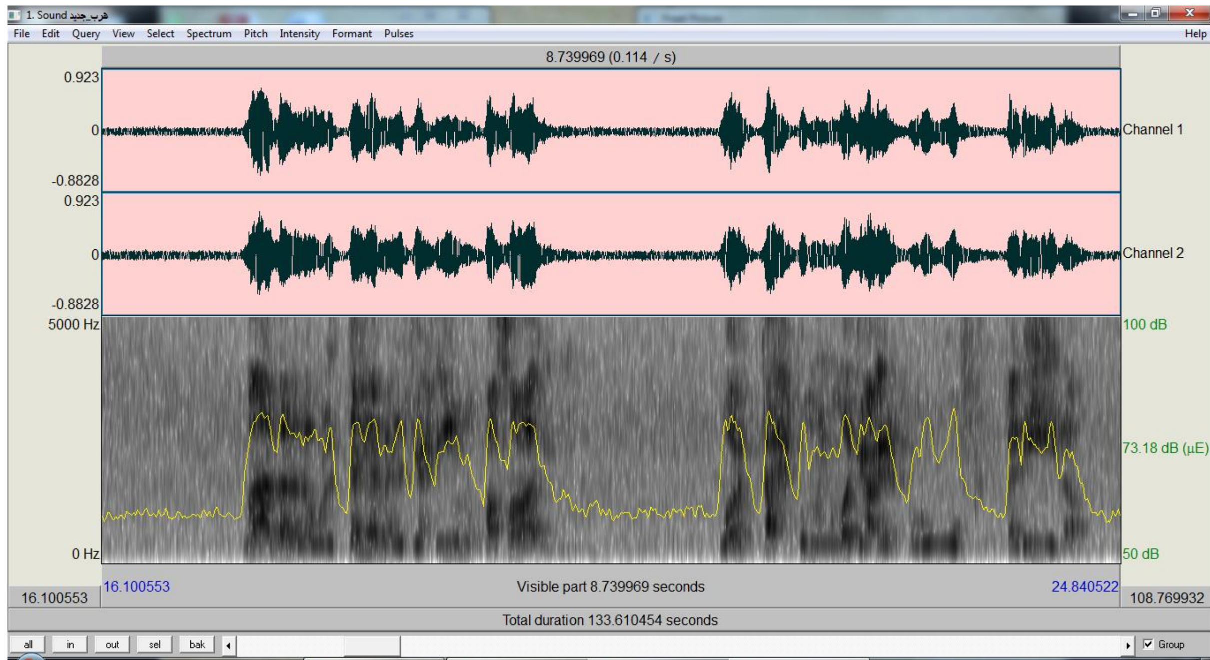
([5]). ينظر: المصدر نفسه.

([6]). ينظر: المصدر نفسه.

ث- نماذج تطبيقية للنبر في شعر سعد علي مهدي مخبرياً في قصيدة هروب إذ يقول:

ماذا لو التهم الجحيم قصائدي   وارتحت من وجع الحروف قليلا [١].

كما في صورة رقم (٣٦)



وقع النبر في البيت كاملاً مابين (٥٠-١٠٠) ديسبل وقوة النبر بلغت ٧٣,١٨ ديسبل

ماذا - ص ح ح- ص ح ح.

لَوْ- ص ح ص.

التَّهَمَ ص ح ص- ص ح- ص ح- ص ح.

الجَحِيمُ- ص ح ص- ص ح- ص ح ح- ص ح.

قَصَائِدِي - ص ح- ص ح ح- ص ح- ص ح ح.

وَرْتَحْتُ - ص ح ص- ص ح ص- ص ح.

مِنْ - ص ح ص.

وَجَعِ - ص ح- ص ح- ص ح.

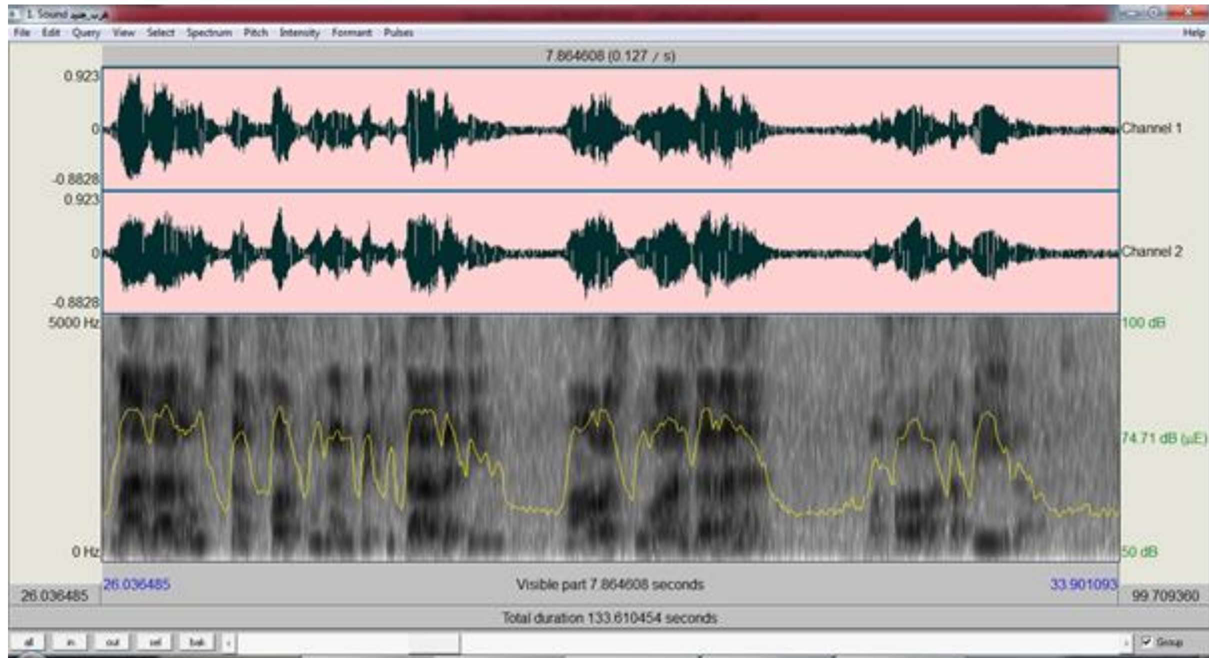
الحُرُوْفِ - ص ح ص- ص ح- ص ح ح- ص ح.

قَلِيْلَا - ص ح- ص ح ح- ص ح ح.

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :١٢٦.

ماذا لو استغفرت ذنب كتابةٍ مارستها زمناً فصار ثقيلا [1].

كما في صورة رقم (٣٧)



وقع النبر في البيت كاملاً مابين (٥٠-١٠٠) ديسبل وقوة النبر بلغت (٧٤,٧١) ديسبل

ماذا – ص ح ح– ص ح ح.

لَوْ– ص ح ص .

اسْتَغْفَرْتُ – ح ص [2]،ص ح ص– ص ح ص– ص ح.

ذَنْبَ – ص ح ص–ص ح.

كتابةٍ – ص ح– ص ح ح– ص ح – ص ح ص.

مَارَسْتُهَا – ص ح ح–ص ح ص– ص ح–ص ح ح.

زَمَنَاً – ص ح– ص ح– ص ح ص.

فَصَارَ– ص ح– ص ح ح– ص ح.

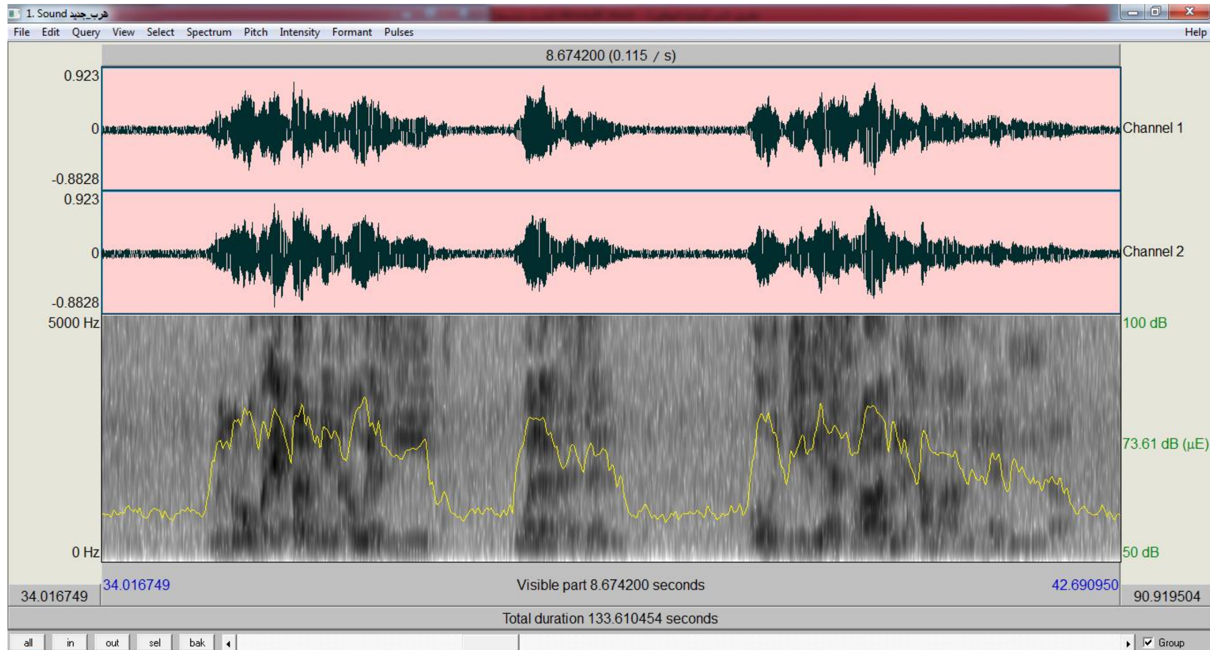
ثَقِيلَا– ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

([1]). ديوان(الذبح شوقاً):١٢٦.

([2]). هذا مقطع تشكيلي وليس مقطع صوتي ينظر: مناهج البحث في اللغة : ١٦٤-١٦٥.

من ربع قرن أو يزيد ولم أزل   أهدي لأسراب الحمام هديلا [1].

كما في صورة رقم (٣٨)



وقع النبر في البيت كاملاً مابين (٥٠-١٠٠) ديسبل وقوة النبر بلغت ٧٣,٦١ديسبل

مَنْ – ص ح ص.

رُبْعِ – ص ح ص– ص ح.

قَرْنٍ – ص ح ص– ص ح ص.

أَوْ – ص ح ص.

يَزِيْدُ– ص ح– ص ح ح– ص ح.

وَلَمْ– ص ح– ص ح ص.

أَزَلْ – ص ح – ص ح ص .

أَهْدِي– ص ح ص– ص ح ح.

لِأَسْرَابِ – ص ح– ص ح ص– ص ح ح– ص ح.

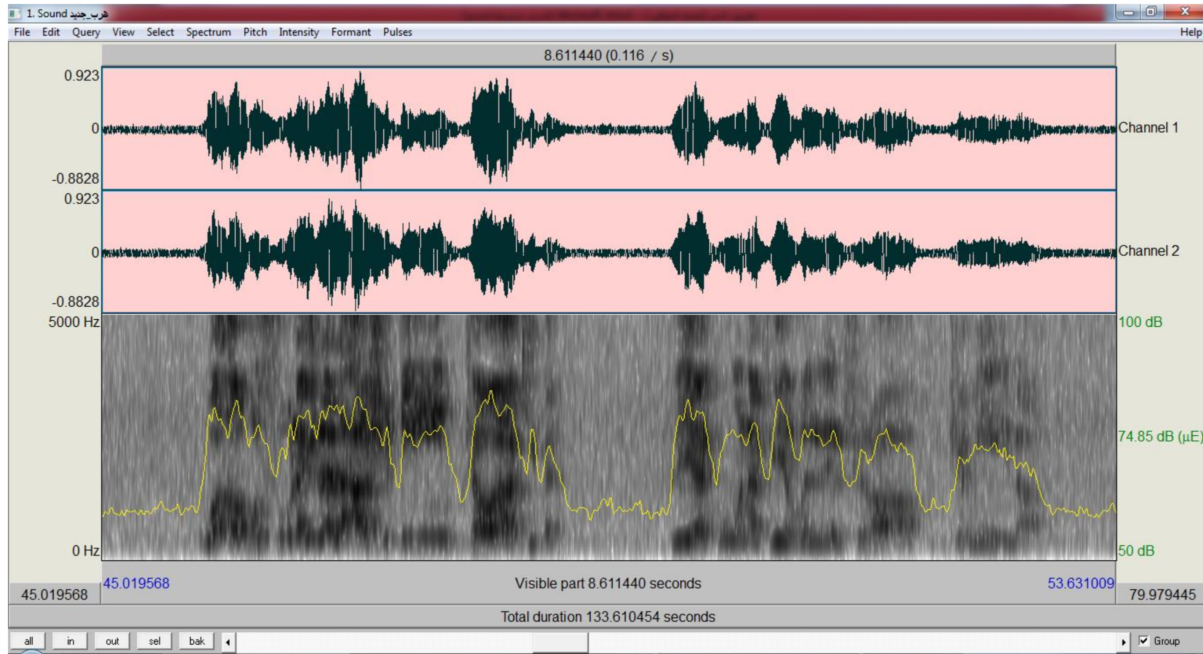
الحَمَامِ – ص ح ص– ص ح– ص ح ح– ص ح.

هَدِيْلَا – ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

(١). ديوان (الذبح شوقاً): ١٢٦.

وأَبث ليل العاشقين كواكباً ليكون في ظل الفراق جَميلا .[1]

كما في صورة رقم (٣٩)



وقع النبر في البيت كاملاً ما بين (٥٠–١٠٠) ديسبل، وقوة النبر بلغت ٧٤,٨٥ ديسبل.

وَأَبُثُّ – ص ح– ص ح– ص ح ص– ص ح.

لَيْلَ – ص ح ص– ص ح.

العَاشِقِينَ – ص ح ص– ص ح ح– ص ح– ص ح ح– ص ح.

كَوَاكِباً – ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح ص.

لِيَكُوْنَ – ص ح ح– ص ح ح– ص ح.

فِي – ص ح ح.

ظِلِّ – ص ح ص– ص ح.

الفِرَاقِ – ص ح ص– ص ح– ص ح ح– ص ح.

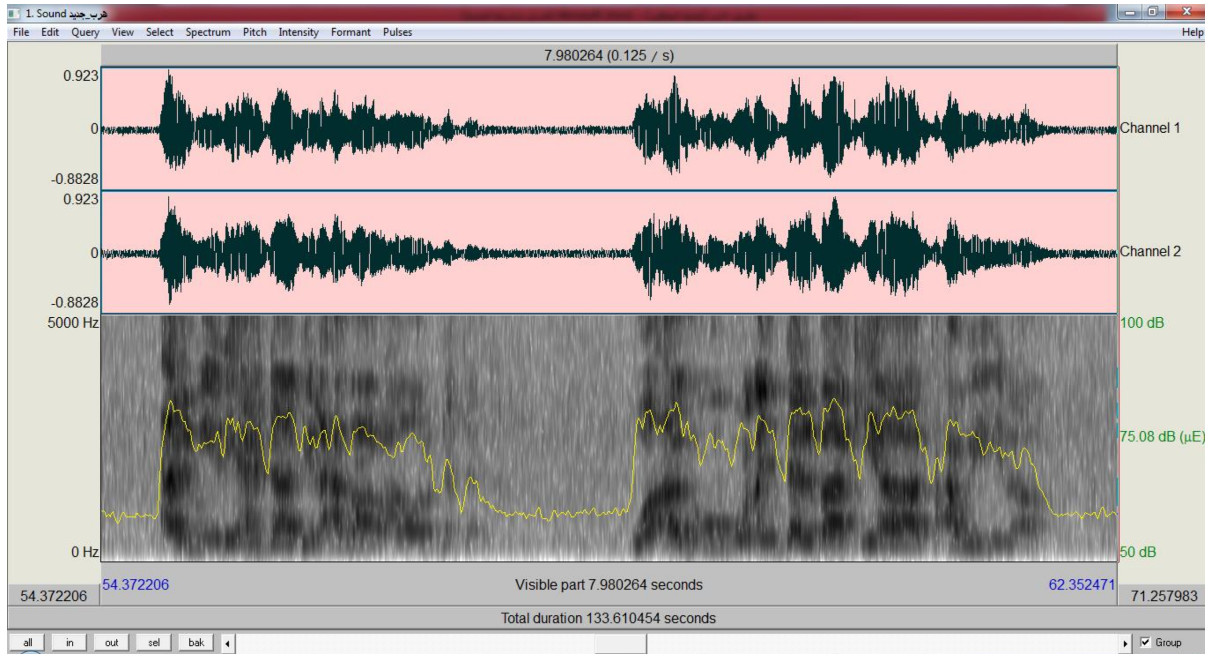
جَمِيلَا – ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

---

(١). ديوان (الذبح شوقاً): ١٢٦.

أرمي لأهداب العذارى وردةً   وأذوب عند الباكيات عويلا .[1]

كما في صورة رقم (٤٠)



وقع النبر في البيت كاملاً ما بين (٥٠-١٠٠) ديسبل ،وقوة النبر بلغت ٧٥,٠٨ ديسبل .

أَرْمِي – ص ح ص –ص ح ح.

لِأَهْدَابِ – ص ح – ص ح ص – ص ح ح – ص ح.

العَذَارَى – ص ح ص – ص ح – ص ح ح –ص ح ح.

وَرْدَةً – ص ح ص –ص ح –ص ح ص.

وَأَذُوْبُ – ص ح –ص ح – ص ح ح – ص ح.

عِنْدَ – ص ح ص – ص ح.

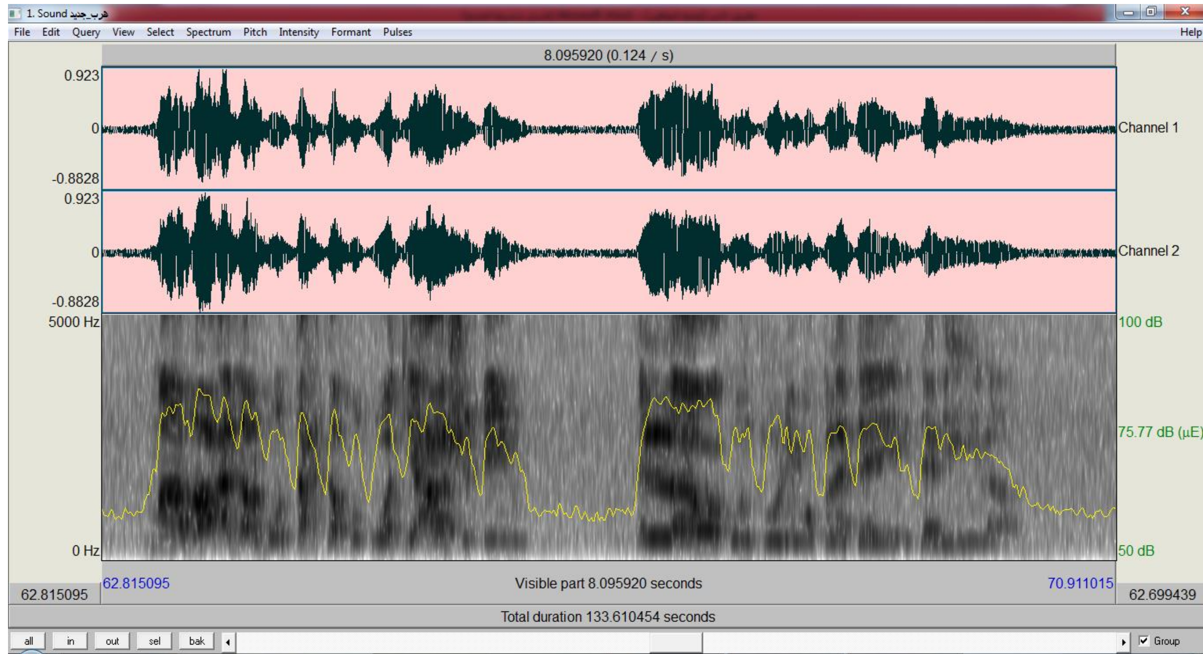
البَاكِيَاتِ – ص ح ص – ص ح ح –ص ح – ص ح ح – ص ح.

عَوِيْلَا – ص ح –ص ح ح – ص ح ح .

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :١٢٧.

ما ضاعَ دربٌ تحت خطوة عاشق إلّا وكنت لمقلتيه دليلا [1].

كما في صورة رقم (٤١)



وقع النبر في البيت كاملاً ما بين (٥٠-١٠٠) ديسبل، وقوة النبر بلغت(٧٥,٧٧) ديسبل.

ما – ص ح ح.

ضَاعَ – ص ح ح– ص ح.

دربٌ– ص ح ص– ص ح ص.

تَحْتَ– ص ح ص– ص ح.

خِطْوَةِ – ص ح ص– ص ح– ص ح.

عَاشِقٍ – ص ح ح– ص ح– ص ح ص.

إلّا – ص ح ص– ص ح ح.

وَكُنْتُ– ص ح– ص ح ص– ص ح.

لِمُقْلَتَيه– ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح ح ص.

دَلِيْلَا– ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

---

(١). ديوان(الذبح شوقاً): ١٢٧.

دلالة النبر:

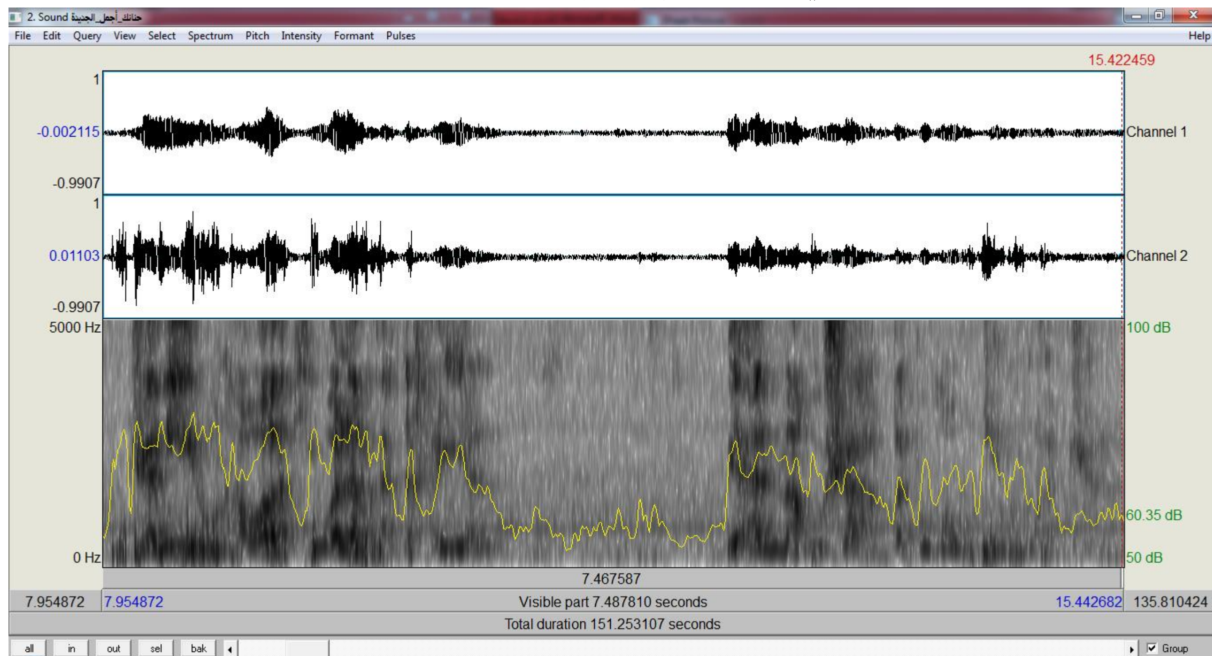
لا تخلو أية لغة من النبر، والنبر يكون بالضغط على مقطع ما في أثناء الكلام، فالنبر يميز بين المعاني أما يكون للتأكيد أو الدلالة على الانفعال [1]، إن وقوع النبر عند الشاعر سعد علي مهدي قد اختلف تبعاً للغرض الشعري للقصيدة ، فنلاحظ أن عدد النبر على المقطع القصير " ص ح" خمس مرات، وبلغ عدد النبر على المقطع الطويل" ص ح ح" تسعاً وعشرين مرة، وبلغ عدد النبر على المقطع المتوسط المغلق" ص ح ص" أثنين وعشرين مرة، وبلغ عدد النبر على المقطع الطويل المتماد المغلق" ص ح ح ص" مرة واحدة. يبدو أن النبر وقع على المقطع الطويل أو المتوسط " ص ح ح " لينسجم مع غرض الشاعر في القصيدة في التعبير عن الأسئلة والتكهنات التي يثيرها الشاعر في نفسه ، وهو يعبِّر عن الحزن والتعب الذي سبب له هذه التساؤلات جاء المقطع المفتوح منسجماً في التعبير عن هذه المعاناة، أما المقطع المتوسط المغلق فجاء منسجماً مع نفس الشاعر المعبرة ، فهو استطاع أن يعبر بشعره عن كل شيء حوله ، وعندما وصل إلى أن يعبر عن نفسه، وقفت حروفه في فمه ولم تخرج ، وأما المقطع القصير فقد انسجم مع حلات التمني ، ووقفات الشاعر مع نفسه بسؤاله عنها، وأما المقطع الطويل المتماد المغلق يعبر عن استراحة الشاعر النفسية من خلال هروبه من جميع مواجعه عن طريق النسيان ، وبلغ عدد المقاطع المنبورة ستاً وخمسين مقطعاً منبوراً في هذه الأبيات.

([1]). ينظر: أصوات اللغة العربية :٢١٧-٢١٨.

وقال أيضاً في قصيدته حنانك أجمل [1] :

جميل هواك ولم اتخيل   بانه شهقة موتٍ مؤجل

كما في صورة رقم (٤٢)



وقع النبر في البيت كاملاً ما بين (٥٠-١٠٠) ديسبل ، وقوة النبر بلغت(٦٠,٣٥) ديسبل.

جَمِيلٌ- ص ح-ص ح ح- ص ح ص.

هَوَاكِ – ص ح- ص ح ح- ص ح.

وَلَمْ – ص ح- ص ح ص.

أَتَخَيَّلْ- ص ح- ص ح- ص ح- ص ح ص ص.

بأنَّهُ – ص ح- ص ح ص- ص ح- ص ح ح.

شَهْقَةَ – ص ح ص- ص ح- ص ح.

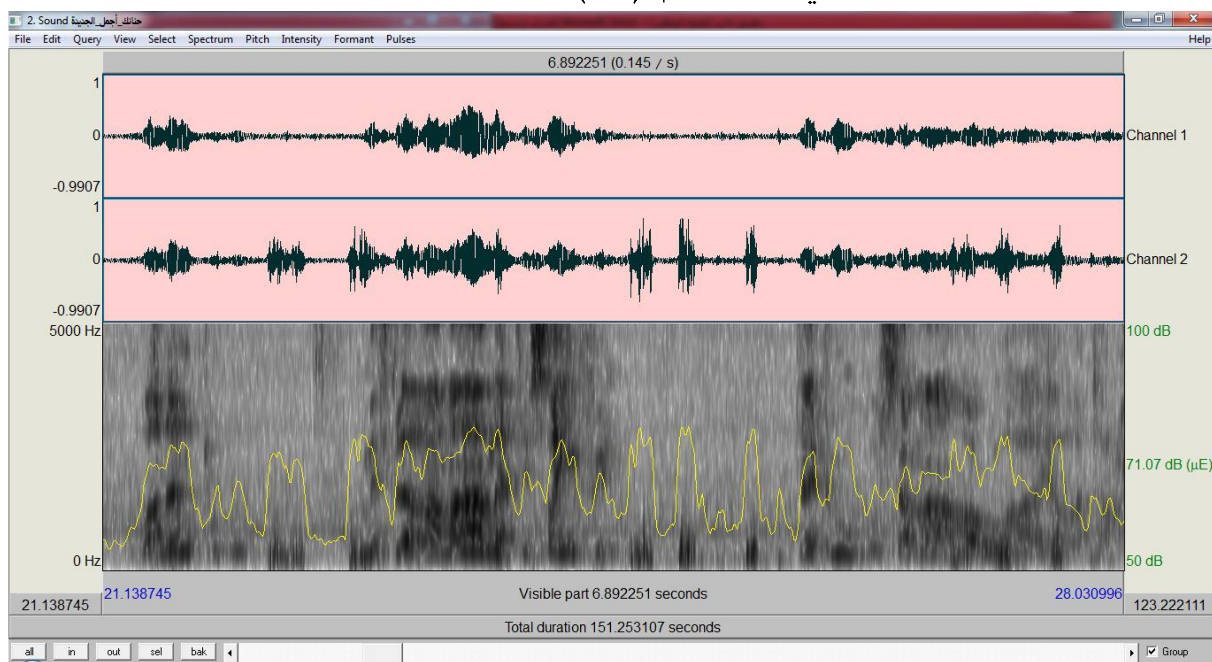
مَوْتٍ – ص ح ص- ص ح ص.

مُؤَجَّلْ – ص ح- ص ح ص- ص ح ص.

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :٢١.

ظننته مثل غمامة صيفٍ تجوب سماء رؤايّ وترحل

كما في صورة رقم (٤٣)



وقع النبر في البيت كاملاً ما بين (٥٠–١٠٠) ديسبل ، وقوة النبر بلغت(٧١,٠٧) ديسبل.

ظَنَنْتُهُ – ص ح–ص ح ص– ص ح–ص ح ح.

مِثْلَ – ص ح ص– ص ح.

غَمَامَةً– ص ح–ص ح ح– ص ح– ص ح.

صَيْفٍ – ص ح ص– ص ح ص.

تَجُوبُ – ص ح– ص ح ح–ص ح .

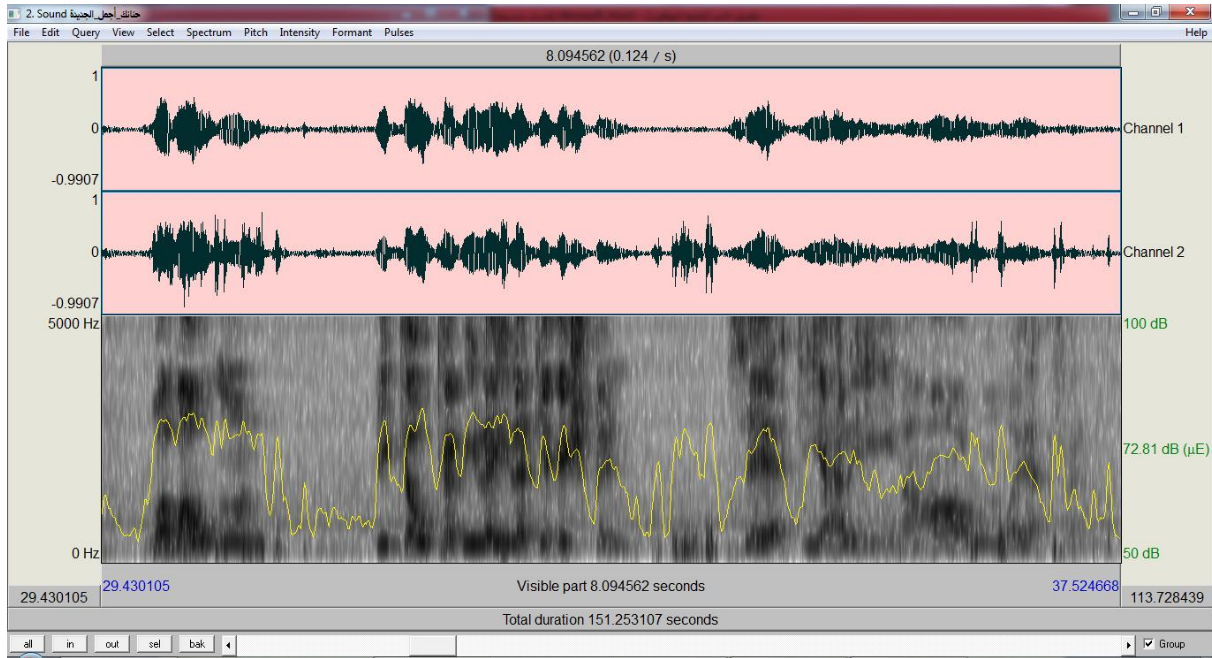
سَمَاءَ – ص ح–ص ح ح – ص ح.

رُؤَايَ – ص ح– ص ح ح– ص ح.

وَتَرْحَلُ– ص ح– ص ح ص– ص ح ص.

وضوءً لكوكب ليلة عشقٍ سيأتي عليه نهارٌ ويأفل

كما في صورة رقم (٤٤)



وقع النبر في البيت كاملاً ما بين (٥٠-١٠٠) ديسبل ، وقوة النبر بلغت(٧٢,٨١) ديسبل.

وَضوْءً – ص ح –ص ح ص– ص ح ص.

لِكَوْكَبِ – ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح.

لَيْلَةِ – ص ح ص– ص ح– ص ح.

عِشْقِ – ص ح ص– ص ح ص.

سَيَأْتِي – ص ح– ص ح ص– ص ح ح.

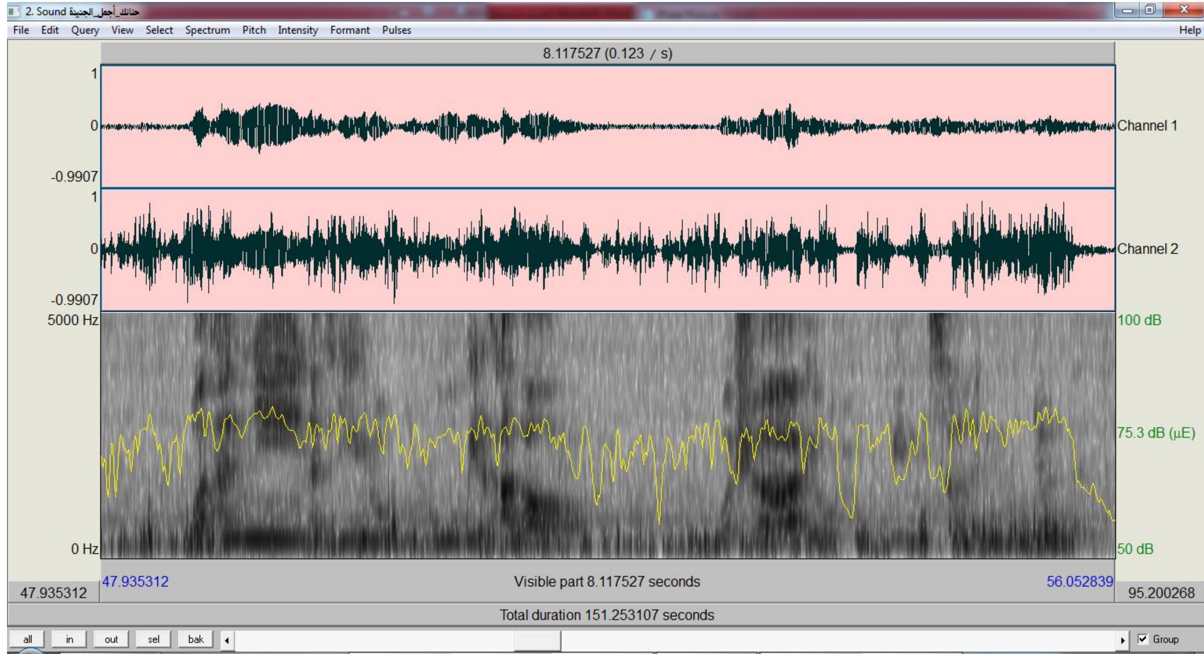
عَلَيْهِ – ص ح– ص ح ص– ص ح.

نَهَارٌ – ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

وَيَأْفَلْ – ص ح– ص ح ص– ص ح ص.

وأني نزيل قلوب العذارى   وشاعر حب النساء المدلل

كما في صورة رقم (٤٥)



وقع النبر في البيت كاملاً ما بين (٥٠-١٠٠) ديسبل ، وقوة النبر بلغت(٧٥,٣) ديسبل.

وَأَنِّي – ص ح– ص ح ص– ص ح ح.

نَزِيلُ– ص ح– ص ح ح– ص ح.

قِلُوْبِ – ص ح– ص ح ح– ص ح.

العَذَارَى – ص ح ص– ص ح– ص ح ح– ص ح ح.

وَشَاعِرُ– ص ح– ص ح ح– ص ح– ص ح.

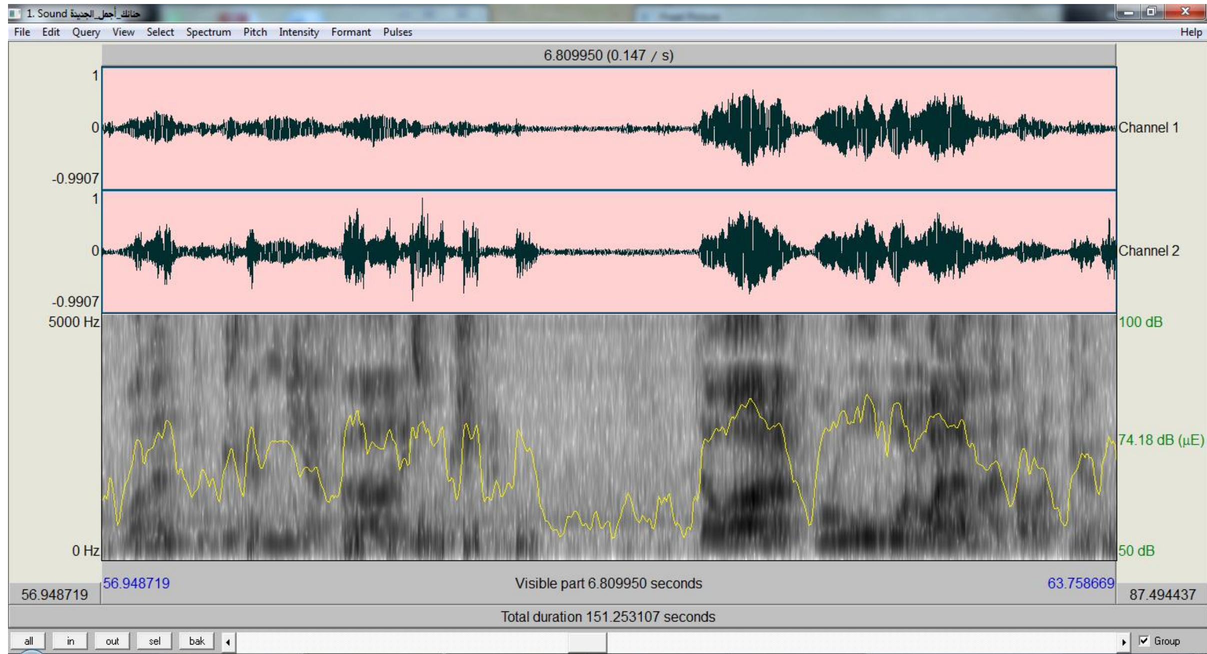
حُبِّ – ص ح ص– ص ح.

النساء – ص ح ص– ص ح– ص ح ح– ص ح.

المُدَلَّلِ– ص ح ص– ص ح– ص ح ص– ص ح– ص ح.

ظننت بأني فارس عشق   توالت حروبٌ ولم اترجّل

كما في صورة رقم (٤٦)



وقع النبر في البيت كاملاً ما بين (٥٠-١٠٠) ديسبل ، وقوة النبر بلغت(٧٤,١٨) ديسبل.

ظَنَنْتُ – ص ح– ص ح ص– ص ح.

بِأَنِّي – ص ح– ص ح ص–ص ح ح.

فَارِسُ – ص ح ح– ص ح– ص ح.

عِشْقٍ– ص ح ص– ص ح ص.

تَوَالَتْ – ص ح– ص ح ح– ص ح ص.

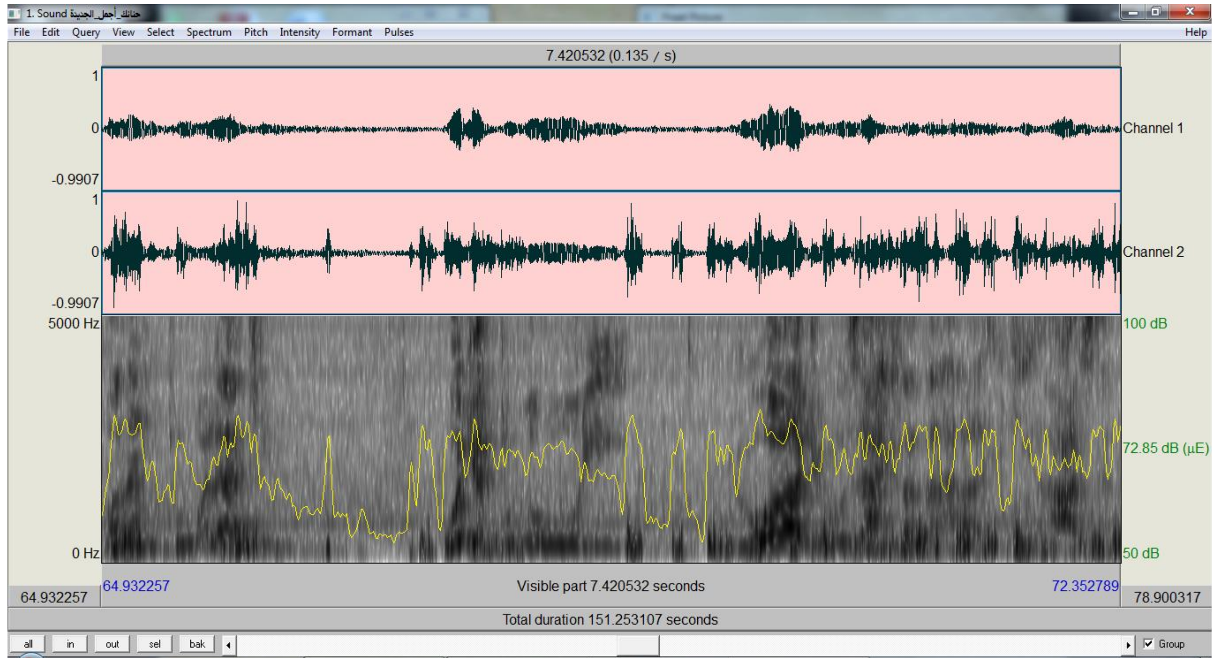
حُرُوبٌ– ص ح– ص ح ح– ص ح ص.

وَلَمْ – ص ح– ص ح ص.

أَتَرَجّلْ– ص ح–ص ح– ص ح ص– ص ح ص.

ظننت ولكن وجدت غروري   يواجه زحف بهائك أعزل

كما في صورة رقم (٤٧)



وقع النبر البيت كاملاً ما بين (٥٠-١٠٠) ديسبل ،وقوة النبر بلغت(٧٢,٨٥) ديسبل.

ظَنَنْتُ – ص ح- ص ح- ص ح ص- ص ح.

وَلَكِنْ- ص ح- ص ح- ص ح ص.

وَجَدْتُ – ص ح- ص ح ص- ص ح.

غُرُورِي – ص ح- ص ح ح- ص ح ح.

يُوَاجِهُ – ص ح- ص ح ح- ص ح- ص ح.

زَحْفَ- ص ح ص- ص ح.

بَهَائِكِ – ص ح- ص ح ح- ص ح- ص ح.

أَعْزَلْ- ص ح ص- ص ح ص.

إن النبر قد انسجم مع معنى القصيدة ، وغرضها الذي هو الحب ، والغزل ، وتجلّى في وصف حبهما معا ، ونلاحظ أن النبر قد وقع على المقطع القصير (ص ح) ثلاث مرات، والمقطع الطويل ، أو المتوسط المفتوح(ص ح ح) ثماني عشرة مرة والمقطع المتوسط المغلق(ص ح ص) ستا وعشرين مرة، ، والمقطع المديد المغلق(ص ح ص ص) مرة واحدة، وبذلك يكون عدد النبر ثمان وأربعين نبرة، للتعبير عن مشاعره دون خوف أو خجل لأنه يدل على الروح المرحة والحالة النفسية الهادئة نتيجة ذلك الحب وذلك الوصف الرائع .

مما سبق يتضح أن النبر عند الشاعر سعد علي مهدي قد تنوع بتنوع الغرض الشعري في القصيدة فقد جاء النبر منسجماً مع القصيدة نحو قصيدة هروب من ديوان" الذبح شوقاً " فهو يعبر عن اسئلته التي لم يجد لها إجابة مما كان سبباً رئيساً في معاناته [1]، وقد جاء النبر بشكل مختلف ، وهذا تجلّى في قصيدة حنانك أجمل من ديوان " الذبح شوقاً" فهو يعبر عن الحالة النفسية الهادئة ، والمشاعر الجميلة نتيجة لذلك الحب [2].

(1). ينظر: صفحة ٢٣٧من الرسالة .

(2). ينظر: صفحة ٢٤٤ من الرسالة.

٢- التنغيم :

يرى د. إبراهيم أنيس أن الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة"pitch/ التنغيم" في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد قد تختلف في درجة الصوت ، وكذلك الكلمات قد تختلف فيها، ومن اللغات ما يجعل لاختلاف درجة الصوت أهمية كبرى ، وقد عد موسيقى الكلام " تنغيماً" ، وبذلك تختلف معاني الكلمات تبعاً لاختلاف درجة الصوت حين النطق بها، ويمكن أن نسمي نظام توالى درجات الصوت بالنغمة الموسيقية [١]. ويظهر التنغيم في صورة ارتفاعات وانخفاضات أي تنويعات صوتية ، أو ما نسميها نغمات الكلام ؛ لأن الكلام مهما كان نوعه لا يلقى على مستوى واحد [٢].

وليس النبر هو التنغيم كما يظن بعضهم، فالنبر هو وضوح نسبي في نطق مقطع من المقاطع ، وهو بهذا الوصف عامل مهم من عوامل التنغيم، ونغمات الكلام دائماً في تغير نتيجة لأداء موقف معين [٣].

إن المتكلم الواحد لا يسير على وتيرة واحدة في نطق مقاطع كلامه، فهنالك ارتفاع وانخفاض في درجة النطق بالأصوات ويطلق على نظام توالي درجات الصوت مصطلح التنغيم أو موسيقى الكلام ، وترتبط به مجموعة مصطلحات مثل النغمة ، واللحن ، والايقاع وتستعمل هنا بالدلالات المتعارف عليها عند دارسي الأصوات [٤]، والنغمة في اللغة :"هي جرس الكلمة ، وحسن الصوت في القراءة "[٥]، والنغمة "هي تنغيم المقطع الواحد في عموم المجموعة الكلامية ، فتوصف النغمة بأنها صاعدة ، أو هابطة أو مستوية" [٦]، ويعود ذلك إلى نسبة ذبذبة الأوتار الصوتية التي تحدث نغمة موسيقية [٧]، وأما اللحن " فهو مجموع النغمات في المجموعة الكلامية ، أي الترتيب الأفقي للنغمات وبذلك يقترب معنى اللحن من

---

(١). ينظر: الأصوات اللغوية :١٦٣.

(٢) ينظر: علم الأصوات :٥٣٣.

(٣). ينظر: المصدر نفسه.

(٤). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٥٦.

(٥). لسان العرب :٤٤٤٩٠.

(٦). المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٥٧.

(٧). علم اللسانيات الحديثة:٣٧٤.

دلالة مصطلح التنغيم" [1]، وقد سمى بريتل مالبرج التنغيم بالنبر الموسيقي ، وهو استتباع تنوعات التوتر المسموع في علو النغمة الحنجرية أي في تردد ذبذبات الحبال الصوتية [2].

ومن خلال المعطيات السابقة لم يخرج تعريف التنغيم عن ذلك فالتنغيم "هو ارتفاع الصوت ، وانخفاضه في أثناء الكلام" [3]، أو هو" المصطلح الصوتي الدال على الإرتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام " [4] ، أو هو" عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية، أو الإيقاعات في حدث كلامي معين" [5]، أو هو" تغيرات تنتاب صوت المتكلم من صعود إلى هبوط، ومن هبوط إلى صعود لبيان مشاعر الفرح ، والغضب ، والنفي ، والإثبات ، والتهكم، والاستهزاء ، والاستغراب" [6].

ويرى د. تمام حسان أن التنغيم يقوم بوظيفة الترقيم في الكتابة غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة ، وهو أوسع من علامات الترقيم في الكتابة، بسبب ما للتنغيم من نغمات كثيرة تفوق ما للترقيم من علامات كعلامات الإستفهام وعلامة التأثر ، والشرطة ، والفاصلة ، والنقطة ، وغيرها ، وما يرافق التنغيم من حركات وتعبيرات في أجزاء الجسم كالرأس ، واليدين [7].

وبما أن التنغيم تتابعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة ، أو أجزاء متتابعة ، وهو وصف للجمل ، وأجزاء الجمل وليس للكلمات فقط ، فالكلمة الواحدة تدل على أكثر من معنى من دون تغير يلحقها ولكن بسبب الاختلاف في التنغيم ، وطريقة الأداء الصوتي لهذه الكلمة من حيث درجات الحدة إرتفاعاً وانخفاضاً [8].

---

(١). المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٥٧.

(٢). ينظر: علم الأصوات :١٩١-١٩٢.

(٣). مناهج البحث في اللغة :١٩٨، ودراسات في علم الصوتيات :٢١٨.

(٤). علم اللغة مقدمة للقارئ العربي :٢١٠.

(٥). اسس علم اللغة :٩٣.

(٦). في البحث الصوتي عند العرب :٦٣.

(٧). اللغة العربية معناها ومبناها :٢٢٦-٢٢٧.

(٨). ينظر: المصطلح الصوتي عند علماء العربية :٢٦٣-٢٦٥.

ويتضح جلياً من التعريفات المتقدمة أن التنغيم في مفهوم هؤلاء الباحثين يدور على وصف التغيرات الصوتية التي تطرأ على صوت المتكلم أثناء استرساله في الكلام في الاختلاف في درجات الصوت بين الإرتفاع ، والإنخفاض أثناء الكلام ؛ ولأن هنالك تنوعاً كبيراً بين الافراد ولذلك من الأسلم على المرء ألّا يحاول وضع قانون صارم يحدد طريقة النطق ؛ لأن لكل لغة لها بالنسبة للكلمات والجمل نماذج تنغيمية معينة [١].

وللتنغيم بهذا الوصف المتقدم وظائف متعددة في عملية الاتصال بين المتكلمين، يأتي في مقدمتها وظيفتان [٢]:

الأولى : وظيفة نحوية ، إذ يقوم التنغيم ببيان اكتمال الجمل أو عدمه ، ويقوم أيضاً بوظيفة أخرى هي تصنيف الجمل إلى أنماطها المختلفة من تقريرية واستفهامية وتعجبية ؛ لأن من المعلوم أن لكل جملة نمطاً خاصاً من التنغيم في نهايتها.

الثانية : وظيفة دلالية سياقية ، إذ ينبئ اختلاف النغمات، وفقاً لاختلاف المواقف الاجتماعية عن وجهات النظر الشخصية من رضا، وقبول، وغضب ،وتعجب، ودهشة، ودعاء ... الخ، إذ يقوم التنغيم بأداء هذه المعاني بمعونة السياق العام المتعلق بالظروف والمناسبات التي يلقى فيها الكلام [٣].

والتنغيم يضفي على التراكيب المنطوقة معاني إضافية لا يمكن الوصول اليها بمجرد معرفة معاني مفردات هذا التركيب أو ذاك، ولا تُفهم غالباً من تركيب الجملة المكتوب ، و إنما تكون طريقة نطق تلك التراكيب بصور تنغيمية مختلفة هي الوسيلة لفهم تلك المعاني الإضافية وهذه المعاني يقصدها المتكلم تماماً، ويريد أن يضع أصبع السامع عليها ؛ لأن المتكلم قد يهدف بحديثه– بصورة تنغيمية معينة – إشعار السامع معنى العتاب أو لفت النظر أو الامتعاض أو الحث على أمر مقصود أو إظهار الرضا أو الغضب أو اليأس أو الأمل أو التأثر أو اللامبالاة أو الإعجاب [٤].

---

(١). ينظر: أسس علم اللغة :٩٥.

(٢). ينظر: علم الأصوات :٢٠٩.

(٣). ينظر: المصدر نفسه :١٩٢

(٤). ينظر: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني :٤١.

وبذلك يكون التنغيم ركناً أساسياً في الأداء يتحكم على نحو واضح في تحديد المعنى وتوجيهه ، اعتماداً على كيفية نطق الجملة وتنغيمها، إذ أن تغير النغمة قد يتبعه تغير الدلالة في كثير من اللغات [١].

١-أنماط التنغيم في اللغة العربية " الموازين التنغيمية" [٢]:

الأول: شكل النغمة في آخر مقطع وقع عليه النبر في الجملة من الكلام، أي بالنسبة إلى نهاية النغمة ، وصفتها من الارتفاع والانخفاض -فإنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام [٣]:

١-النغمة الهابطة : وهي تتصف بالهبوط في نهايتها أي تقع على آخر مقطع وقع عليه النبر في الكلام ، ويكون منحدراً من الأعلى إلى الأسفل ، ويستعمل في الإثبات والنفي والشرط والدعاء والاستفهام بغير هل والهمزة ، وتعني وجود درجة عالية في المقطع أو أكثر تليها درجة أكثر انخفاضاً.

٢-النغمة الصاعدة الثابتة: وهي تتصف بالصعود في نهايتها أي تقع على آخر المقطع المنبور، ويكون صاعداً من الأسفل إلى الأعلى، ويستعمل في الاستفهام بهل والهمزة، وتعني وجود درجة منخفضة في مقطع أو أكثر تليها درجة اكثر علواً منها.

٣-النغمة المسطحة أو المستوية: وهي مسطحة لا هي صاعدة ولا هابطة تحدث عند وقف المتكلم قبل تمام المعنى في حالة الوقف على معنى لم يتم ، وتعني وجود عدد من المقاطع تكون درجاتها متحدة ، وتكون هذه الدرجات قليلة أو متوسطة أو كثيرة.

الثاني: المدى بين أعلى نغمة وأخفضها في الصوت سعة وضيقاً [٤]، ويقع الثاني ضمن ثلاث محاور هي [٥]:

١-المدى الإيجابي: وهو أوسع هذه المديات وأعلاها ويستعمل في الكلام الذي تصحبه عاطفة مثيرة [٦]، وهو ما كان نتيجة كبر قوة الهواء المندفع من الرئتين الذي يسبب اهتزازاً

---

(١). ينظر: دلالة الألفاظ :٤٦-٤٧.

(٢). مناهج البحث في اللغة :١٩٩، واللغة العربية معناها ومبناها :٢٣٠، والمدخل إلى علم أصوات العربية :٢٥٨.

(٣). ينظر: مناهج البحث في اللغة :١٨٩-١٩٩، واللغة العربية معناها ومبناها :٢٢٩.

(٤). ينظر: مناهج البحث في اللغة : ١٩٨-١٩٩.

(٥). ينظر: مناهج البحث في اللغة :١٩٨-١٩٩، واللغة العربية معناها ومبناها :٢٢٩..

(٦). ينظر: مناهج البحث في اللغة :١٩٩-٢٠٠.

أكبر في الأوتار الصوتية ، ومن ثم يعلو الصوت ، ويستعمل في الخطابة ، والتدريس لأعداد كبيرة من الطلاب ، والصياح ، والغضب وغيرها [١].

٢-المدى النسبي: وهو مدى متوسط يستعمل في الكلام غير العاطفي ، يستعمل في المحادثات العادية ويقع هذا المدى بين أعلى ، وأخفض نغمة كلامية ؛ لأنه ليس هنالك سعة مطلقة أو ضيق مطلق بل كل شيء في هذا المجال نسبي أي يقع متوسطاً فيما بينهما [٢]، وهو أقل تطلباً لكمية الهواء اللازم لإحداث الصوت [٣].

٣- المدى السلبي: وهو مدى ضيق يستعمل في الكلام الذي تصحبه عاطفة تهبط بالنشاط الجسمي العام وهو أخفضها كالحزن مثلاً [٤]، أو بين شخصين يحاولان أن لا يسمعهما ثالث، فالسعة والتوسط والضيق تتصل باصطلاحات علو الصوت وانخفاضه [٥].

٢ - أنواع النغمات من حيث تنوع درجة الصوت [٦]:

أ- النغمة المنخفضة وتوجد في نهاية الجملة.

ب- النغمة العادية المستعملة في معظم الكلام المتوسط.

ت- النغمة العالية.

ث- النغمة العالية جداً أو فوق العالية تدل على أمر تعجب.

ومن الطبيعي وصف النغمات بالعلو والانخفاض يرجع إلى عدد ذبذبات الصوت ، فدرجة النغمة تعلو كلما أزداد عدد ذبذبات الصوت ، وتنخفض كلما انخفض عدد الذبذبات

٣-أنواع النغمات من حيث الثبات والتغيّر في صعودها وهبوطها [٧]:

أ- النغمة المستوية إذا كانت ثابتة ، ورمزها في الكتابة التنغيمية هو: ______

ب- النغمة الصاعدة إذا اتجهت صعوداً ، ورمزها هو:

ت- النغمة الهابطة إذا اتجهت نزولاً ، ورمزها هو:

(١). ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها :٢٢٩.

(٢). ينظر: مناهج البحث في اللغة :١٩٩-٢٠١.

(٣). ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها :٢٢٩.

(٤). ينظر: مناهج البحث في اللغة :١٩٩-٢٠١.

(٥). ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها :٢٢٩.

(٦). ينظر: دراسة الصوت اللغوي :٢٢٧، ومبادئ اللسانيات :١٦٧.

(٧). ينظر: ومبادئ اللسانيات :١٦٧.

ث- النغمة الصاعدة الهابطة إذا صعدت ثم هبطت ورمزها هو:

ج-النغمة الهابطة الصاعدة إذا هبطت ثم صعدت ورمزها هو :

٤-خواص التنغيم :

أ- النغمية ، ونعني بها حركة النغمة في العبارة التي يكّونها ارتفاع جرس الصوت الأساسي أو انخفاضه.

ب- الشدة" النبر" ، وهي المكون الإيقاعي الحركي.

ت- الطول ،والسرعة ،وهو المكون الزمني.

ث- الوقف أي القطع ،والنطق بأطوال مختلفة.

ج-الحدة أي تلونات الكلام الشعورية ، والانفعالية.

ح-يعتمد على المنطوق دون المكتوب.

خ-التنغيم ظاهرة صوتية تشترك فيها معظم اللغات لأنها تؤثر في تغير الدلالة من دون أن تتغير المفردات.

وهذه الخصائص التنغيمية لابد من وجودها جميعاً في العبارة المنطوقة ، وذلك لكون أي نطق لا يمكن أن يكون بمعزل عن قوة الصوت أو شدته أو سرعته ، فهي تشارك جميعاً في أداء وظيفتها [١].

٥- الموازين التنغيمية في اللغة العربية [٢]:

أ- الإيجابي الهابط: ويستعمل في تأكيد الإثبات وتأكيد الاستفهام بكيف وأين ومتى وبقية الأدوات عدا الهمزة وهل.

ب- الإيجابي الصاعد: ويستعمل في تأكيد الاستفهام بهل أو الهمزة.

ت- النسبي الهابط: ويستعمل في الإثبات غير المؤكد كالكلام الجاري في التحية والنداء.

---

(١). ينظر: التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق :٨.

(٢). ينظر: مناهج البحث في اللغة:٢٠٢-٢٠٣.

ث- النسبي الصاعد: ويستعمل في الاستفهام بلا أداة أو بهل والهمزة.

ج- السلبي الهابط: ويستعمل في الكلام الجاري في الأسف والتحسر والتسليم مع خفض الصوت.

ح- السلبي الصاعد: ويستعمل في التمني والعتاب مع نغمة ثابتة أعلى مما قبلها.

٦-وظيفة التنغيم :

أ- وظيفة أدائية بها يتم نطق الجملة في اللغة حسب نظم الأداء فيها وحسب ما يقتضيه العرف عند أهل اللغة [١].

ب-وظيفة دلالية بها يتم معرفة المعاني المختلفة وعلى الرغم من أن هاتين وظيفتان مختلفتان إلا أنه لا يمكن أن نفصل الوظيفة الأدائية عن الدلالية ، فهما متلازمتان ومتكاملتان لذا فإن إيجاد قواعد عامة توضح التنغيم ، وأهمية ما يسمى بدرجة الصوت " Pitch " وتتابعها إنما هو على سبيل المقاربة ، فالتنغيم مجموعة معقدة من الأداء الصوتي بما يحمل من نبرات ، وفواصل صوتية ، وتتابع مطرد للسكنات والحركات، التي بها يحدث الكلام وتتميز دلالاته غير أن درجة الصوت يشار إليها على أنها جزء مهم وأساس في التأثير على المعنى [٢].

ت-يقوم التنغيم بوظيفة نحوية هي تصنيف الجمل إلى أنماطها المختلفة من تقريرية واستفهامية وتعجبية ، في مبحث الاستفهام يكسب التنغيم أهمية خاصة، إذ يصبح الدليل الوحيد في تميز الجمل الإثباتية عن الإستفهامية في الجمل التي لم تستعمل فيها أداة الاستفهام [٣]، وبذلك نستطيع عن طريق التنغيم أن نقرر نوع الاسلوب الذي ينتمي اليه الحدث الكلامي [٤].

ث-الوظيفة الصوتية وهذه الوظيفة قد أغفلها كثير من الدارسين الأصواتيين في مؤلفاتهم ومجال دراستهم وأبحاثهم ، فلم ينصوا عليها، على الرغم من أهميتها في التمييز بين الأساليب والمقاصد الأخرى التي ذكروها ، وتتمثل وظيفتها فيما للتنغيم من سمة صوتية

---

(١). ينظر: دلالة التنغيم في القران الكريم :٦.
(٢). ينظر: المصدر نفسه :٦-٧.
(٣). ينظر: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني :٤٢.
(٤). ينظر: المدخل إلى علم أصوات العربية :٢٥٨.

موسيقية ناشئة من الانتقالات الصوتية المتنوعة في المنطوق ؛ لأن التنغيم يقوم على التنويعات الموسيقية في نسق الكلام ، فتتضافر أصواته منتجة نسقاً صوتياً يتلاءم مع قصدية المنشئ [١].

ويرى د. سلمان العاني أن الإختلاف بين النبر ، ودرجة الصوت بأنها تختلف عن النبر؛ لأنها لا تتبنى على شدة الصوت ، ولكنها تعتمد بشكل أساسي على الذبذبة الأولية النسبية التي تتوالى داخل التعبير ، ولا يعني هذا أن النبر ودرجة الصوت لا يقعان على المقطع نفسه في التعبير، بل يمكن لدرجة الصوت أن تعمل مستقلة عن النبر فضلاً عن أنه يمكن أن يجتمعا على المقطع نفسه [٢]، ويتضح من ذلك أن صلة النبر بالتنغيم صلة وثيقة ، فكلاهما يمكن أن يعد ملمحاً تمييزياً للمعاني الدقيقة، أحدهما على مستوى الكلام والآخر على مستوى الكلمة ، فحينما يكون الضغط على الكلمة المفردة أو في سياقها هذا هو النبر، وأما حينما يكون الضغط بمستوى ما في تشكيل صوتي معين للجملة الكلامية المتصلة أو العبارة كلها فهو التنغيم ، والرابط بينهما يكمن في أن النبر وإن كان ضغطاً على مقطع من المقاطع الكلمة المنفردة ، والنبر يتتابع على مستوى نسيج كلامي ، وحصيلة هذا الإنبار يشكل التنغيم [٣]، ويرتبط تغير التنغيم ارتباطاً اساسياً بالتغيرات التي تطرأ على تردد النغمة الأساس أثناء الكلام [٤]، فالتنغيم أوسع من أن يحصر في ما يسمى بهبوط النغمة ، أو صعودها ، ولكن كل ما يحيط بالنطق من طرق الأداء هذه الطرق تشمل الوقف ، والسكت ، وعلو الصوت ، ونبر المقاطع ، وطول الصوت وغير ذلك ، ثم أن التنغيم يقتصر على التراكيب المسموعة دون التراكيب المقروءة . فالأداء وما يحمل من نبرات ، وتنغيمات ، وفواصل له أثر كبير في نفوس السامعين ومتابعتهم وحسن إصغائهم، وفهم المراد [٥].

(١). ينظر: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني :٤٠.

(٢). ينظر: التشكيل الصوتي :١٤١.

(٣). ينظر: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث :٣٩٧.

(٤). ينظر: دراسة السمع والكلام صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك :٢١٧.

(٥). ينظر: دلالة التنغيم في القرآن الكريم :٧.

خ – أسلوب الإستفهام دراسة تنغيمية مخبرية في شعر سعد علي مهدي :

يتم دراسة التنغيم من الناحية الصوتية المخبرية إذ تظهر الموجة الصوتية الممثلة للتنغيم في الرسم الطيفي على شكل شريط يمثل عدد حركات الوترين الصوتيين في الثانية الواحدة من خلال تحويل صوت الشاعر إلى موجة صوتية ثم تحلل في برنامج برات [١] .

والاستفهام يراد به طلب الفهم ، أي محاولة معرفة شيء مجهول، أو استيضاح ما في ضمير المخاطب ، والهدف منه الفهم ؛ لأن الفهم صورة ذهنية تتعلق أحياناً بشخص مفرد أو شيء ما أو حكم من الأحكام سواء أكانت النسب قائمة على اليقين أم الظن أم على الشك ، وقد عرّفه بعضهم الاستفهام هو طلب حصول شيء في الذهن، فالاستفهام عن المغرد يسمى تصوراً والاستفهام عن النسبة يسمى تصديقاً [٢]، ويضاف إليه معنى أخر يفهم من السياق ، طريقة نطق تلك التراكيب أي تنغيم الكلام الذي يقصده المتكلم ، لكي يلفت انتباه السامع إليه ويفهم المعنى المقصود من التنغيم هل هو العتاب ، أو لفت النظر، أو الغضب ، أو الرضا ، أو غيرها[٣]. فقد أطّر التنغيم الصاعد خروج الاستفهام إلى معنى الاستبعاد والافتخار، والأمر، والتأكيد والتبكيت، والتحذير، والتحضيض، والتذكير، والتشويق ، والتعجب ، والتعظيم والتفخيم ، والتقرير ، والتنبيه ، والتهديد ، والتهويل ، والنفي ، والنهي ، والوعيد في حين كانت النغمة الهابطة تصحب خروج الاستفهام إلى معنى الاستبطاء ، والاسترشاد ، والاكتفاء، والإنكار، والإيناس ، والتجاهل ، والتحقير، والتفجع ، والتكثير، والتمني ، والتهكم، والتوبيخ ، والدعاء ، والعتاب [٤].

أنماط التنغيم في الاستفهام.

أ– التنغيم الصاعد في أغراض الاستفهام:

يفهم من خلال مجموعة المعاني الإستفهامية ذات التنغيم الصوتي الصاعد أنها من قبيل المعاني التي يحتاج فيها المتكلم إلى إظهار الثقة ، والاستعلاء ، والتأكد مما يقول؛ لأنها في الأغلب تدفع السامع باتجاه الحدث المطلوب ، وتحمله عليه بنوع من التحضيض،

---

(١). ينظر: التنغيم في اللغة العربية رؤية فيزيائية :٧٦.

(٢). ينظر: الانسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة :٧١-٧٢.

(٣). ينظر: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني :٤١.

(٤). ينظر: المصدر نفسه :٤٢.

والتشويق الممزوج بشيء من الرغبة ، والشدة ، والصرامة ، ولذا كان من الملائم تماماً لهذه المعاني أن تتأطر بالتنغيم الصوتي الصاعد في نهايته ؛ لأنه يعين مجريات السياق على تحقيق هذه المعاني المطلوبة ، ويوفر لها الجو المناسب الذي يجعل المخاطب مستجيباً ، ومتفاعلاً مع هذه النغمة الصاعدة [1].

ب–التنغيم الهابط في أغراض الإستفهام : وللتنغيم الهابط أغراض أخرى تتميز بنوع من تألم المتكلم يلائم غرض الاستبطاء تماماً، إذ أن هذا الغرض يخفي نوعاً من الحزن، والأسى على تأخر مجيء المطلوب مع اندفاع تام من المتكلم ورغبة صادقة في حصوله على وجه السرعة ، فالمتكلم يستبطئ ، ويتحسر لهذا الاستبطاء ، ولابد أن مثل هذه المعاني تتلاءم مع التنغيم الهابط ، وتأسفه ، وتستبطن نوعاً من العتاب في طياتها ، ولذا كان التنغيم المتسم بالهبوط في نهاية هذه الأغراض هو المعلم الواضح الذي يميز تلك الأغراض، ويؤديها أكمل أداء، ونلحظ ذلك أيضاً في خروج الإستفهام إلى غرض العتاب [2].

---

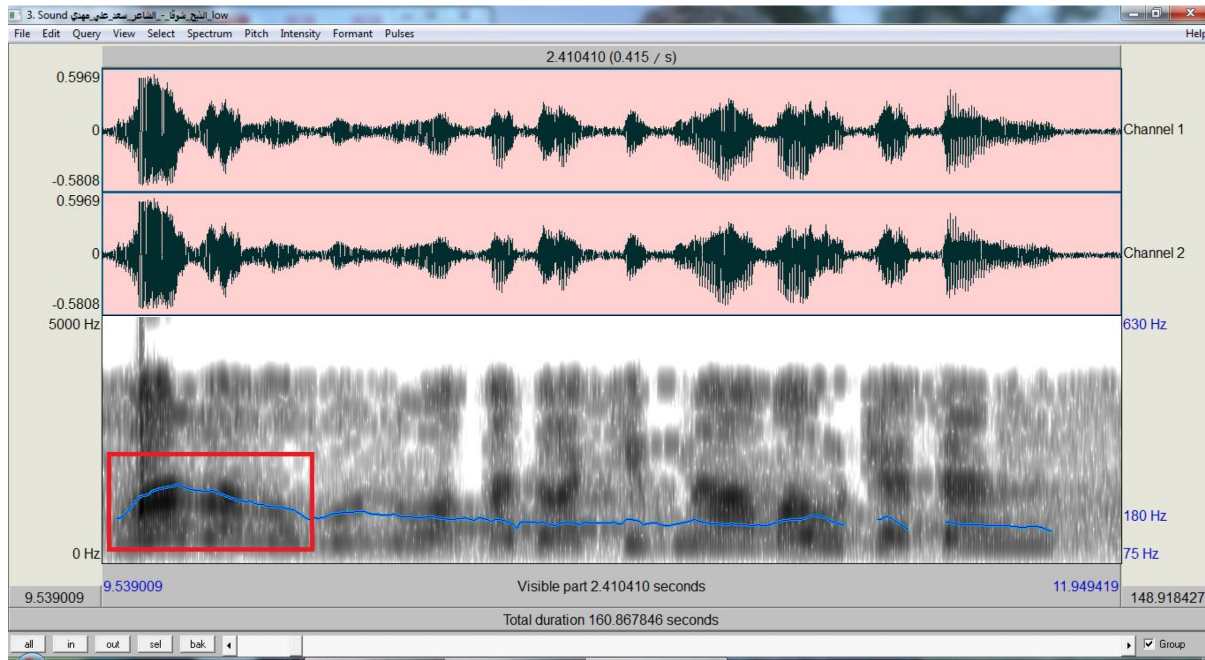
(1). ينظر: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني :٤٣.

(2). ينظر: المصدر نفسه:٤٥.

ومن أمثلة الاستفهام في شعر شاعرنا إذ يقول في قصيدة " الذبح شوقاً"[١]:

ماذا نظن وقد ركبنا موجة ضربت ضفاف الطيش كي تتوسعا

الشاهد في" ماذا نظن وقد ركبنا موجة" كما في صورة رقم (٤٨)



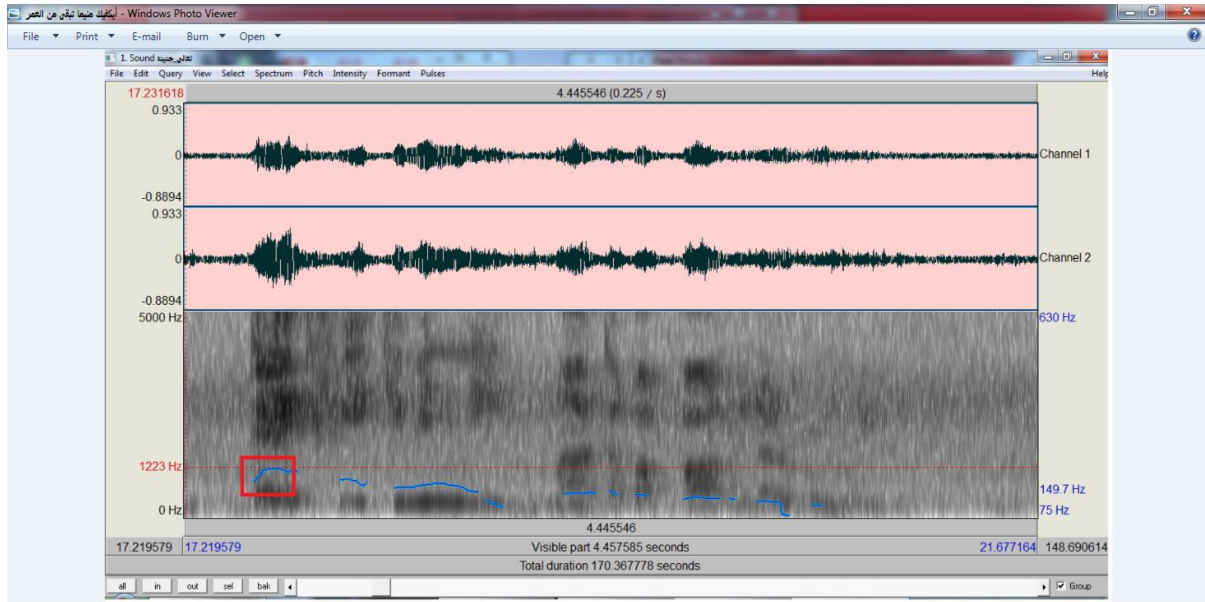
ما استفهامية شكل النغمة في الجملة صاعدة هابطه إذ وقعت الجملة بأكملها بين التردد ٧٥-٦٣٠ هيرتز في حين وقعت ما تحت تردد ١٨٠ هيرتز نلاحظ أن النغمة بدأت صاعدة مرتفعة ثم انخفضت واتخذت مستوى واحداً لأنه استفهام استنكاري ؛ وهو يعبر عن استغراب، وشك الشاعر ، وعدم الثقة ، والميم صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة وتكون واضحة بعد صوت المد في قوة إسماعها ، وهذا الاستفهام يصرف الذهن إلى أنه استفهام حقيقي ؛ لأنه يطلب الفهم ، غير أن مراجعة النص ، ومعرفة الظروف المحيطة به يتبين من خلالها أنه استفهام مجازي خرج لغرض الدلالة على الاستنكار كأنك تقول ماذا تتوقع من هذا الفعل؟ فماذا يظن المحبون ، وقد ركبوا مركباً صعباً في لجة عميقة طويل سفرها، والموج يدل على الهول ، والفظاعة ، والفزع ولكنهما قد ركبا هذه الموجة للمخاطرة بأرواحهما في طريق هذا الحب والعشق ، وهذه الموجة قد ضربت ، وضربات الموجة موجعة ، ومدمرة تماماً ، والقصيدة من البحر الكامل ، وقد بدأت الجملة التنغيمية بمقطع طويل مفتوح وانتهت بمقطع متوسط مغلق والمقطع المفتوح يعبر عن حقيقة مشاعر الشاعر ، ويختم بالمقطع

(١). ديوان (الذبح شوقاً):١٣.

المغلق لكي يقبل الواقع الذي وجد فيه رغماً عنه. وقال سعد علي مهدي في قصيدة " تعالي ":[1]

تأخرتِ جداً في الحضور ولا أدري أيكفيكِ مني ما تبقى من العمر

الشاهد في" أيكفيك مني ما تبقى من العمر" كما في صورة رقم (٤٩)



شكل النغمة صاعدة في حرف الاستفهام الهمزة إذ وقعت الجملة بأكملها بين التردد ٧٥-٦٣٠ هيرتز في حين وقعت الهمزة بتردد عالٍ ١٢٢٣ هيرتز، وكانت النغمة صاعدة عند النطق بها لأن الإستفهام هنا جاء لغرض التحسر، والعتاب ، واللوم ، والاستنكار في الجملة وهو عتاب شديد ، وقاسي نتيجة الفراق الطويل بينه ، وبين صديقه الشعر فاستعمل الهمزة، وهي صوت انفجاري شديد لتأكيد الإشتياق ، ولوعة الفراق ، والأثر الذي تركه في نفس الشاعر فهو يريد التأكد من بقاء هذا الصديق ، وهل يكفيه الوقت الباقي من عمره لتعويض عن ذلك الغياب.

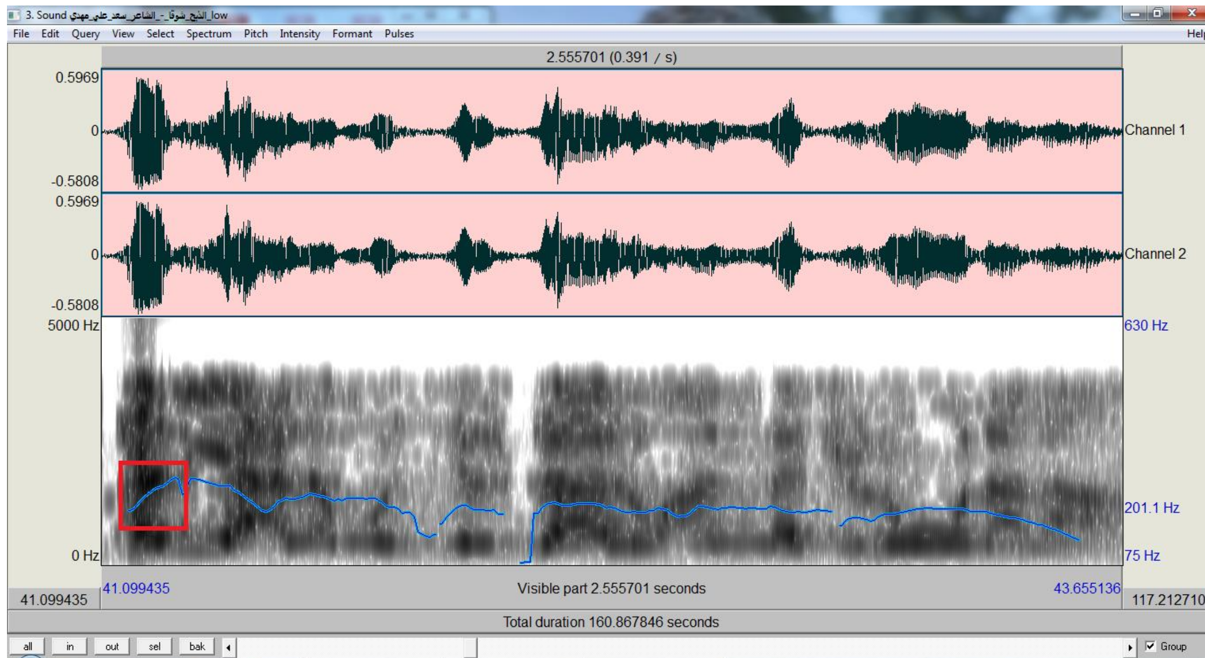
---

(١). ديوان (الذبح شوقاً): ٧.

وقال سعد علي مهدي في قصيدة " الذبح شوقاً"[١] :

هل يعلم الزلزال أن جنوننا   يكفي لحجم الأرض كي تتصدعا

الشاهد" هل يعلم الزلزال أن جنوننا" كما في الصورة رقم (٥٠)



شكل النغمة بـ(هل) صاعدة وقعت الجملة بأكملها بين التردد ٧٥-٦٣٠ هيرتز ووقعت هل بتردد متوسط ٢١٠ هيرتز وجاءت النغمة مرتفعة في البيت للمعرفة ؛ لأن الشاعر يستفهم ويطلب العلم ، والمعرفة بما يجهله الشاعر ، ويعلمه السامع من عدد درجات الزلزال الشاعر هنا اعتمد التشبيه الصوري في بيان ذلك الحب والشوق.

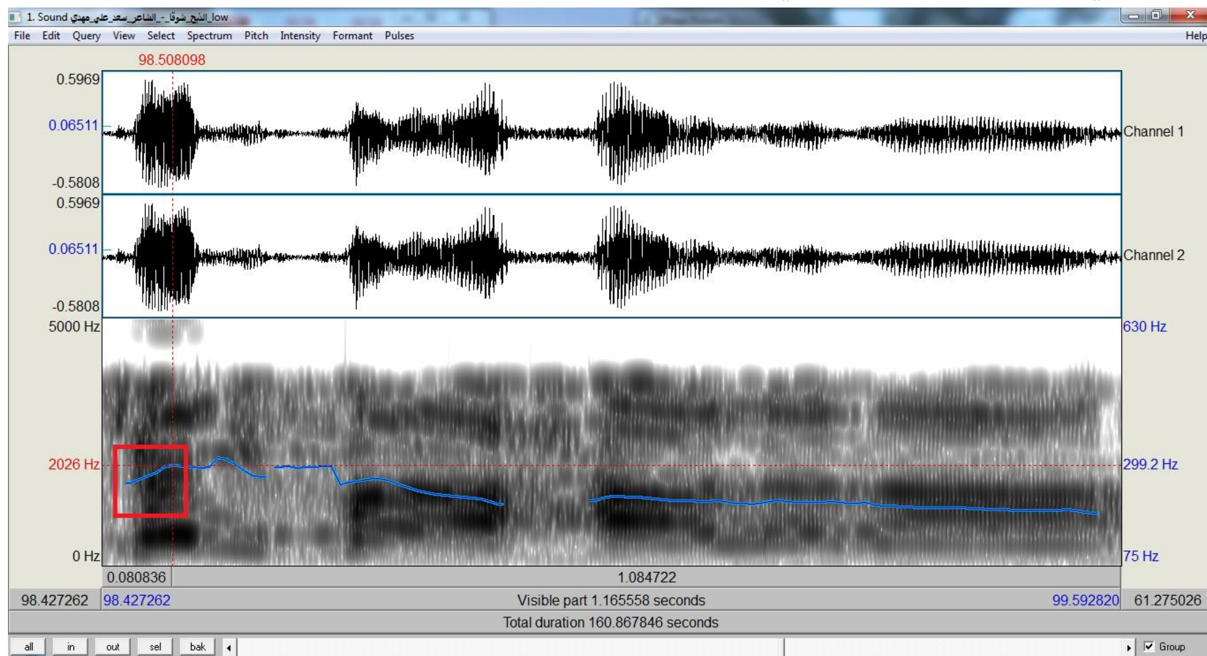
---

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :١٤.

وقال أيضاً في قصيدة " الذبح شوقاً" [١] :

تباً لهذا الشوق كيف أحالنا   بالحب مجنونين لم يتورعا

الشاهد في " كيف أحالنا " كما في الصورة رقم (٥١)



وقع الاستفهام بـ(كيف) للتعجب وشكل النغمة صاعدة فيها إذ وقعت الجملة بأكملها بين تردد ٧٥-٦٣٠هيرتز ، وبينما وقعت كيف بتردد ٢٩٩ هيرتز ، وهي نغمة مرتفعة ، وانسجم ارتفاع النغم مع التعجب من الشوق ، والحب الذي يؤدي للجنون ، ولم يحسب حساباً للنتائج.

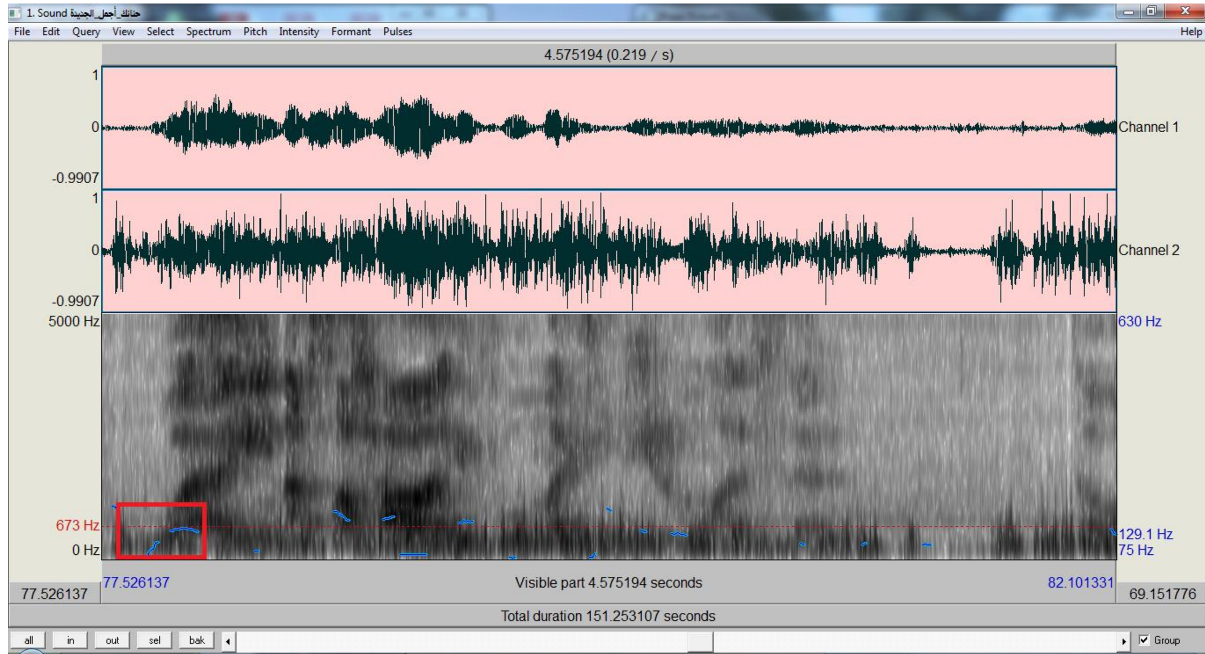
---

(١). ديوان(الذبح شوقاً) :١٥.

وقال أيضا في قصيدة " حنانك أجمل "[١] :

فأين سيوفي ؟ وأين حروفي؟ وأين صحائف مجدي المؤثل

الشاهد فيه" وأين صحائف مجدي المؤثل" كما في الصورة (٥٢)



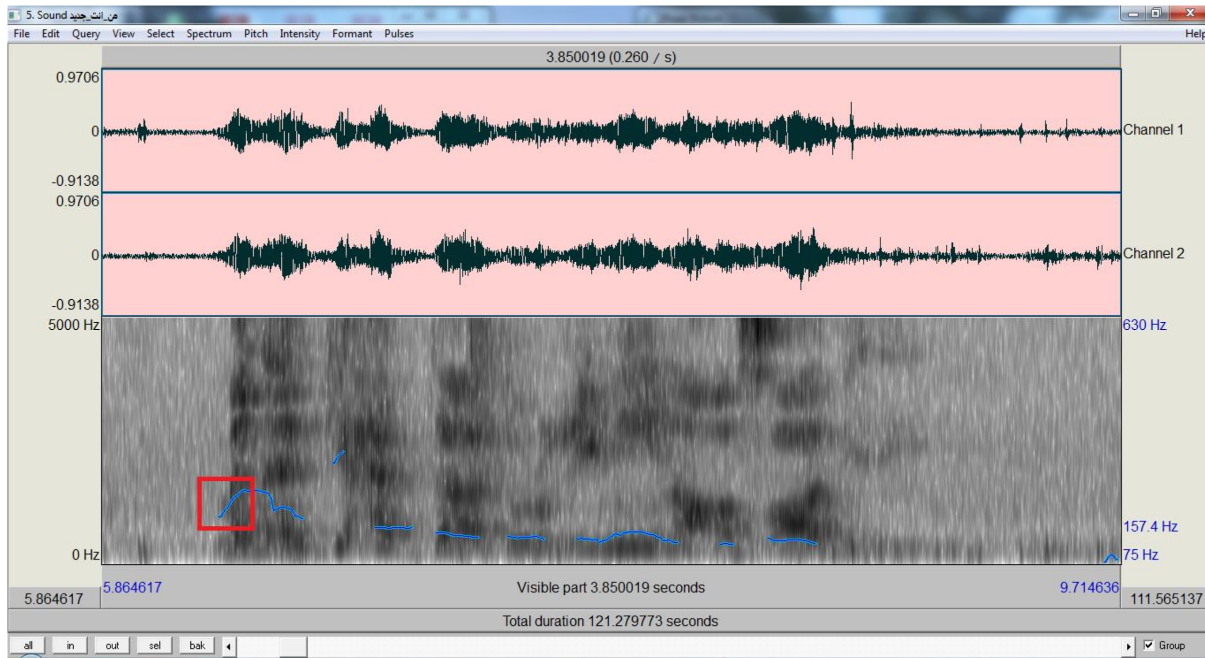
وقع الإستفهام بـ(أين) لغرض التمني والعتاب وهو بنغمة هابطة ، وقعت الجملة بأكملها بين تردد ٧٥-٦٣٠هيرتز ، في حين وقعت أين بنغمة بتردد١٢٩ هيرتز ، وهذه النغمة الهابطة تنسجم مع العتاب اللطيف الذي وقع بين محبوبين ، وهذا العتاب صوره بتلك النغمة الهادئة في طلب ما لا يمكنه الحصول عليه ، وجاءت النغمة الحزينة منسجمة مع طلب التمني عند الشاعر.

(١). ديوان (الذبح شوقاً) :٢٢.

وقال أيضاً في قصيدة " من أنت " [1]:

من أنت حتى ترغمين أصابعي　　　كي تجعل الكلمات رهن هواك

الشاهد فيه" من أنت حتى ترغمين أصابعي" كما في الصورة رقم (٥٣)



وقع الإستفهام بمن بالنغمة الهابطة لغرض التوبيخ والتهكم ووقعت الجملة بأكملها بين تردد ٧٥-٦٣٠ هيرتز ، في حين وقعت من بتردد ١٥٧ هيرتز بالنغمة الهابطة للتهكم لغرض إظهار وبيان تلك الصورة الاستهزائية الساخرة من تلك الحبيبة التي ترغمه على التفكير بها وحدها والكتابة لأجلها فحسب ، بأن كلماته وأشعاره لها ، وانسجم الهدوء مع النغمة الهابطة في تحقق السخرية المضحكة وجذب الإنتباه.

مما سبق يتضح تنوع استعمال الشاعر سعد علي مهدي للنغمة فقد جاءت النغمة صاعدة هابطة مرة انسجاماً مع الاستفهام الاستنكاري الموجود في البيت الشعري الذي يعبر عن استغراب الشاعر وعدم ثقته نتيجة طبيعية للسؤال الذي آثار استغرابه وهذا تجلى في قصيدة " الذبح شوقاً " [2]، وقد جاءت النغمة صاعدة لأغراض متعددة منها التحسر والعتاب نتيجة الفراق الطويل بينه وبين صديقه نحو قصيدة " تعالي" [3]، ولغرض الاستفهام نتيجة

---

(١). ديوان (الذبح شوقاً):١٦٢.

(٢). ينظر: صفحة ٢٦٥ من الرسالة.

(٣). ينظر: صفحة ٢٦٣ من الرسالة.

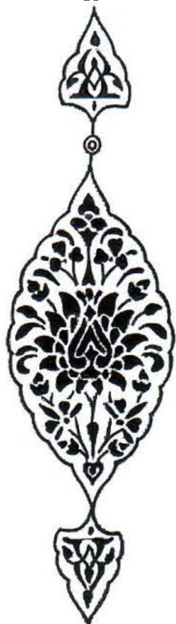
لعدم المعرفة وهذا تجلى في قصيدة " الذبح شوقاً" [١]، ولغرض التعجب نتيجة للشوق والحب الكبير الذي يؤدي إلى الجنون وهذا تجلى في قصيدة " الذبح شوقاً" [٢]، وأما النغمة الهابطة فقد جاءت منسجمة مع غرض التمني الذي يملئ نفس الشاعر الحزينة وهذا تجلى في قصيدة "حنانك أجمل " [٣]، ولغرض التهكم والسخرية المضحكة التي تثير استغرابه وهذا تجلى في قصيدة " من أنت" [٤].

(١). ينظر: صفحة ٢٦٥ من الرسالة.

(٢). ينظر: صفحة ٢٦٥من الرسالة.

(٣). ينظر: صفحة ٢٦٦من الرسالة.

(٤). ينظر: صفحة ٢٦٧ من الرسالة.



خاتمة البحث ونتائجه

بعد رحلتنا الصوتية هذه التي كنا فيها مع شعر سعد علي مهدي توصلنا إلى النتائج الآتية:

١- تفسير الظواهر الصوتية كالإعلال، والإبدال على أساس صوتي مقطعي ، وليس صرفياً ، وذلك بتقصير المقطع ، وتطويله نتيجة الأزدواج المقطعي.

٢-بيان أثر الإنسجام الصوتي بين المخارج والصفات من خلال التجانس والتقارب والتباعد الصوتي.

٣-دراسة البحور الشعرية دراسة مقطعية باعتماد المقطع الصوتي أي الصامت والصائت بعيداً عن المتحرك والساكن.

٤-تحليل الأسباب والاوتاد وتحليلها على أساس مقطعي أي تقوم على الصامت والصائت أفضل من المتحرك والساكن.

٥- دراسة الزحافات والعلل دراسة صوتية مقطعية جديدة أي تحليل الزحافات والعلل على أساس مقطعي.

٦-دراسة القافية دراسة صوتية جديدة باعتماد المقطع الصوتي ومعرفة أنواع القوافي واسمائها.

٧-بيان حدود القافية باعتماد المقطع الصوتي وبيان حرف الروي وتحليله.

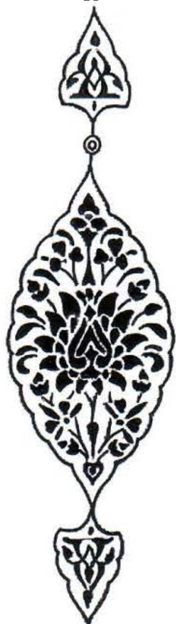
٨-دراسة الفنون البديعية المتمثلة بالجناس والتكرار والتوازي دراسة صوتية ذات أثر واضح.

٩-إضافة دراسة جديدة على حد علمنا في مستوى البحث الأكاديمي في الجامعات العراقية وهي الدراسة المخبرية الصوتية باستعمال برنامج التحليل الصوتي برات.

١٠- تحويل الفيديوات والأصوات إلى موجة صوتية تقرأ وتحلل باستعمال البرنامج ومعرف الرسم الطيفي للأصوات والنبر والتنغيم والكثافة والشدة والتردد.

١١- معرفة مواضع النبر والتنغيم في القصائد الشعرية عن طريق التحليل الصوتي للموجة الصوتية المحولة بالمصنع وظهورها بشكل واضح في البرنامج.

هذا ما وفقنا في تقديمه وهو جهد يسير وخطوة على طريق البحث العلمي الواسع الذي نسأل الله تعالى أن يوفقنا والآخرين لنقدم المزيد في حياتنا العلمية ولله الحمد من قبل ومن بعد.



المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولاً: الكتب العربية المطبوعة والمترجمة:

- أبحاث في أصوات العربية – د. حسام سعيد النعيمي ، دار الشؤون الثقافية – بغداد- ط١-١٩٩٨م .
- أبحاث في علم التجويد، د. غانم قدوري الحمد- دار عمار للنشر والتوزيع – ط١-٢٠٠٢م-١٤٢٢هـ.
- أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي أبو عمرو بن العلاء تأليف د. عبد الصبور شاهين- الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة - ط١-١٤٠٨هـ -١٩٨٧م.
- أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة- د. فوزي الشايب –عالم الكتب الحديث- ط١- ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م .
- إحصاء العلوم لأبي نصر الفارابي- قدم له وشرحه وبوبه : د. علي بو ملحم – دار ومكتبة الهلال ط١- ١٩٩٦م.
- أسباب حدوث الحروف للشيخ أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا(ت ٣٧٠-٤٢٨هـ)، تحقيق : محمد حسان الطيان – ويحيى ميرعلم – تقديم ومراجعة د. شاكر الفحام والاستاذ أحمد راتب النفاخ- مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق – (د. ت)، (د. ط).
- أسرار البلاغة تأليف الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي المتوفى سنة (٤٧١أو سنة٤٧٤هـ) ، قرأه وعلق عليه : أبو فهد محمود محمد شاكر- الناشر دار المدني بجده- (د.ت)، (د. ط).
- أسرار العربية تأليف عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنباري المتوفى سنة (٥٧٧هـ) ، دراسة وتحقيق محمد حسين شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية- بيروت لبنان – ط١- ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
- أسس علم اللغة – تأليف ماريو باي- ترجمة وتعليق أ. د. أحمد مختار عمر- عالم الكتب – ط٨ -١٤١٩هـ -١٩٩٨م.
- الأشباه والنظائر في النحو للشيخ العلامة جلال الدين السيوطي(ت٩١١هـ-١٥٠٥م)، دار الكتب العلمية بيروت(د. ت).

- أشتات مجتمعات في اللغة والأدب عباس محمود العقائد دار المعارف – بمصر ط٦– ١٩٨٨م.
- الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى عبد المعطي عمر موسى – دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع– ط١–٢٠١٤م–١٤٣٥هـ(د. م).
- أصوات العربية بين التحول والثبات، د. حسام سعيد النعيمي – سلسلة بيت الحكمة٤– بغداد – (د.ت).
- أصوات اللغة العربية تأليف د. عبد الغفار حامد هلال– مكتبة وهبة –القاهرة، ط٣– ١٩٩٦م–١٤١٦هـ.
- أصوات اللغة – تأليف د. عبد الرحمن أيوب – مطبعة الكيلاني– ط٢– ١٩٦٨م(د. م).
- الأصوات اللغوية تأليف د. إبراهيم أنيس – الناشر مكتبة الأنجلو المصرية – ٢٠٠٧م (د.ت)، (د. ط).
- الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية أ. د. سمير شريف استيتية – كلية الآداب جامعة اليرموك – دار وائل – ط١– ٢٠٠٣م.
- الإعلال والإبدال بين النظرية والتطبيق د. صباح عبد الله محمد– الدار السعودية للنشر والتوزيع ط١– ١٩٩٧م .
- الإعلال والإبدال في الكلمة العربية د. شعبان صلاح – دار العلوم جامعة القاهرة– (د. ط) ،(د.ت).
- أهمية علم الأصوات اللغوية في دراسة علم التجويد تأليف د. غانم قدوري الحمد– مركز تفسير للدراسات القرآنية الإصدار ١٤– ط٢– ١٤٣٦هـ–٢٠١٥م(د. م).
- الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع تأليف الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد الموفى(٧٣٩)هـ ووضع حواشيه إبراهيم شمس الدين(د.ت)، (د. ط).
- البديع في ضوء أساليب القرآن – تأليف د. عبد الفتاح لاشين – كلية الدراسات الإسلامية والعربية– دار الفكر العربي – القاهرة ١٤١٩هـ–١٩٩٩م.

- البديع والتوازي د. عبد الواحد حسن الشيخ ، مكتبة الإشعاع الفنية من سلسلة اللغة العربية كلية التربية – جامعة الإسكندرية – ط١- ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها تأليف عبد الرحمن حسن الميداني دار القلم دمشق، ط١/١٤١٦هـ-١٩٩٦م.
- البلاغة والتطبيق د. أحمد مطلوب ، ود. كامل حسن البصير- مطابع بيروت – ط٣- ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي د. محمد عبد المطلب- دار المعارف – كلية الآداب – جامعة عين شمس – ط٣- ١٩٩٥م.
- البناء الصوتي في السور المكية د. إبراهيم صبر الراضي – دار الحصاد – سورية دمشق- ط١- ٢٠١٤م .
- البنى الأسلوبية في النص الشعري دراسة تطبيقية راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، دار الحكمة ط١/٢٠٠٤.
- البنية الصوتية في الشعر الحديث د. إبراهيم جابر علي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٤م.
- البيان والتبين لأبي عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ(١٥٠هـ-٢٥٥هـ) تحقيق وشرح عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي – بمصر ط٣(د.ت).
- التحديد في الإتقان والتجويد تأليف أبي عمرو عثمان بن سعيد الداني الأندلسي – دراسة وتحقيق د. غانم قدوري الحمد دار عمار للنشر والتوزيع ط١-١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.
- التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية د. محمود عكاشه- دار النشر للجامعات – القاهرة- ط٢-١٤٣٢هـ-٢٠١١م.
- التشكيل الصوتي في اللغة العربية /فونولوجيا العربية د. سلمان حسن العاني ترجمة: د. ياسر الملاح – ومراجعة د. محمد محمود غالي- النادي الأدبي والثقافي – جده- ط١-١٩٨٣م-١٤٠٣هـ.

- التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث د. الطيب بكوش- تقديم : صالح القرمادي - الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية- ط٣- ١٩٩٢م.
- التصريف الملوكي صنعة أبي الفتح عثمان بن عبد الله بن جني النحوي رحمه الله تعالى ، مطبعة محمد سعيد بن مصطفى النعمان الحموي بمطبعة شركة المدن الصناعية بمصر نمرة ٢٤- ط١- (د.ت).
- التطبيق الصرفي تأليف د. عبده الراجحي - دار النهضة العربية للطباعة والنشر (د.ت). (د.ط).
- التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه د. رمضان عبد التواب مكتبة الخانجي - ط٢-١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
- التطور النحوي للغة العربية د. رمضان عبد التواب محاضرات ألقاها في الجامعة المصرية عام ١٩٢٩الناشر مكتبة الخانجي -القاهرة -ط٢- ١٤١٤هـ-١٩٩٤م.
- تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب للإمام محمد الرازي فخر الدين ابن العلامة ضياء الدين عمر(٥٤٤-٦٠٤هـ) - دار الفكر- ط١- ١٤٠١هـ-١٩٨١م(د. م).
- التكرير بين المثير والتأثير تأليف د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب بيروت ط٢/١٤٠٧-١٩٨٤.
- التمهيد في علم التجويد لشمس الدين أبي الخير محمد بن الجزري المتوفى سنة (٨٣٣هـ) تحقيق : غانم قدوري الحمد - مؤسسة الرسالة - ط١- ١٤٢١هـ- ٢٠٠١م(د. م).
- تيسير الإعلال والإبدال عبد العليم إبراهيم - الناشر مكتبة غريب-١٣٨٩هـ- ١٩٦٩م(د.م). (د. ط).
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب د. ماهر مهدي هلال ، وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية ، سلسلة دراسات ١٩٥ ،بغداد دار الرشيد للنشر ١٩٨٠ م .

- جمهرة اللغة تأليف الشيخ الجليل إمام اللغة والأدب أبي محمد بن الحسين بن دريد الأزدي البصري رحمه الله تعالى المتوفى سنة(٣٢١هـ)- مطبعة دائرة المعارف - ط١- ١٣٤٤هـ.
- جنان الجناس في علم البديع تأليف إمام الأدباء وأشهر العلماء العلامة صلاح الدين الصفدي وفي آخره مناهج التوسل تأليف الشيخ الإمام العالم العلامة العمدة عبد الرحمن بن محمد الحنفي البسطامي ط١/ مطبعة الجوائب ١٢٩٩م.
- جهد المقل لمحمد بن أبي بكر المرعشي الملقب بساجقلي زادة ت١١٥٠ هـ- دراسة وتحقيق د. سالم قدوري الحمد - دار عمار للنشر والتوزيع- ط٢-١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م (د. م).
- الحركات في اللغة العربية دراسة في التشكيل الصوتي د. زيد خليل القرالة- عالم الكتب - ط١-١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م (د. م).
- الحروف أبو نصر الفارابي حققه - وقدم له وعلق عليه: محسن مهدي - دار المشرق - بيروت - ط٢- المكتبة الشرقية - بحوث ودراسات ٤٦ السلسلة الأولى الفكر العربي والإسلامي(د.ت).
- خصائص الحروف العربية ومعانيها حسن عباس ، منشورات اتحاد الكتاب العربي مكتبة الأسد الوطنية ١٩٩٨.
- الخصائص صنعة أبي الفتح عثمان بن جني- تحقيق :محمد علي النجار- دار الكتب المصرية - المكتبة العلمية(د.ت). (د.ط).
- الدراسات الصوتية عند علماء التجويد د. غانم قدوري الحمد- دار عمار للنشر- ط٢- ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.
- دراسات في علم الصرف د. عبدالله درويش - مكتبة الطالب الجامعي - ط٣- ١٤٠٨هـ-١٩٨٧م.
- دراسات في علم الصوتيات د. أبو السعود أحمد الفخراني مكتبة المتنبي ط١/١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.
- دراسات في علم اللغة د. كمال بشر- دار المعارف - مصر -ط٩- ١٩٨٦م.

- دراسات في فقه اللغة تأليف محمد الأنطاكي – ط٤- دار الشرق العربي(د.ت). (د. م).
- دراسات في فقه اللغة د. صبحي صالح – دار العلم للملايين – ط٣-٢٠١٤م – (د. م) .
- دراسة السمع والكلام صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك د. سعد عبد العزيز مصلوح، عالم الكتب القاهرة ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.
- دراسة الصوت اللغوي تأليف د. أحمد مختار عمر – عالم الكتب- ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
- دروس في علم أصوات العربية تأليف جان كانتينو نقله إلى العربية :صالح القرمادي الجامعة التونسية مكتبة آفاق ١٩٦٦م(د. ط) .
- دلالة الألفاظ د. إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، ط٣/١٩٦٣م.
- الذبح شوقا سعد علي مهدي – دار الجندي- القاهرة ط١/٢٠١٤م.
- الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة بعلم مراتب الحروف ومخارجها وصفاتها وألقابها وتفسير معانيها وتعليلها وبيان الحركات التي تلزمها صنعها الإمام العلامة أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي المتوفى (٤٣٧هـ) تحقيق: د. أحمد حسن فرحان – دار عمار -ط٣-١٤١٧هـ-١٩٩٦م.
- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق د. عبد الكريم راضي جعفر- دار ومكتبة عدنان – ط٢/٢٠١٤م.
- سحر النص قراءة في بنية الإيقاع القرآني د. عبد الواحد زيارة، دار الفيحاء للطباعة والنشر ط١/١٤٣٤-٢٠١٣م.
- سر الفصاحة للأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي المتوفى (٤٦٦هـ) دار الكتب العلمية ط١/١٩٨٢م(د. م).

- سر صناعة الإعراب تأليف إمام العربية أبي الفتح عثمان بن جني المتوفى (٣٩٢هـ) قدم له : د. فتحي عبد الرحمن حجازي – وحققه وعلق عليه –أحمد فريد أحمد جامعة الأزهر المكتبة الوقفية.
- شذا العرف في فن الصرف تأليف الأستاذ الشيخ أحمد الحملاوي – ضبط وتصحيح محمود شاكر مؤسسة النبراس للطباعة والنشر(د.ت). (د.ط).
- شرح المفصل للشيخ العالم العلامة جامع الفوائد موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش النحوي المتوفى سنة(٦٤٣هـ) إدارة الطباعة المنيرية مصر.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية تأليف عبد الحميد الراضي – مؤسسة الرسالة ط٣– ١٣٩٥هـ– ١٩٧٥م(د.م).
- شرح شافية ابن الحاجب تأليف الشيخ رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي النحوي (٦٨٦)هـ مع شرح شواهده للعالم الجليل عبد القادر البغدادي صاحب خزانة الأدب المتوفى عام ١٠٩٣م– حققهما وضبط غريبها وشرح مبهمها: الاساتذة محمد نور الحسن محمد الزفزاف و محمد محي الدين عبد الحميد– دار الكتب العلمية بيروت ١٤٠٢هـ–١٩٨٢م.
- شرر الرماد سعد علي مهدي، دار الجندي– القاهرة – ط١– ٢٠١٢م.
- الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث تأليف د. تحسين عبد الرضا الوزان ، دار دجلة ،ط٢٠١١/١م.
- ظاهرة الجناس في خطب الأمام علي (عليه السلام) ورسائله دراسة بلاغية أ. م. د. حسين عبد العال اللهيبي، مركز دراسات الكوفة جامعة الكوفة(د.ت) (د.ط).
- علم الأصوات العام/أصوات اللغة العربية مركز الانماء القومي بسام بركه بيروت ١٩٨٨م(د.ط)..
- علم الأصوات تأليف بريتل مالمبرج ، تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين، الناشر مكتبة الشباب(د.ت). (د.ط).
- علم الأصوات د. كمال محمد بشر دارغريب٢٠٠٠م(د. ط). (د. م).

- علم التجويد دراسة صوتية ميسرة د. غانم قدوري الحمد، دار عمار- ط١- ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م(د. م).
- علم الدلالة دراسة وتطبيقاً د. نور الهدى لوشن ، منشورات جامعة قار يونس بنغازي١٩٩٥م(د. ط).
- علم الصرف الصوتي د. عبد القادر عبد الجليل، سلسلة الدراسات اللغوية ١٩٩٨م (د. ط). (د. م).
- علم الصوتيات د. عبد العزيز أحمد علام ود. عبد الله ربيع محمود، مكتبة الرشيد ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م(د.ت).
- علم العروض والقافية د. عبد العزيز عتيق - دار الأفاق العربية١٤٢٤هـ-٢٠٠٤م (د.ت).
- علم اللسانيات الحديثة د. عبد القادر عبد الجليل، دار الصفاء للنشر والتوزيع ط١/١٤٢٤هـ-٢٠٠٢م(د. م).
- علم اللغة العام / الأصوات/ القسم الثاني، د. كمال محمد بشر، دار المعارف بمصر١٩٧٥م(د. ط).
- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي تأليف د. محمود السعران، دار النهضة للطباعة والنشر(د.ت). (د. ط).
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه أبن رشيق القيرواني المتوفى(٤٦٣هـ). (د . م). (د .ت) (د .ط).
- فقه اللغة وخصائص العربية دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد محمد المبارك دار الفكر(د . م). (د .ت) (د . ط).
- فن التقطيع الشعري والقافية د. صفاء خلوصي، جامعة بغداد دار زين العابدين للنشر والتوزيع ط١- (د .ت)

- فن الجناس بلاغة أدب نقد تأليف علي الجندي ، دار الفكر العربي جامعة القاهرة١٩٥٤م – (د .ت) (د .ط).
- في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية د. غالب فاضل المطلبي– دار الشؤون الثقافية ١٩٨٤م– بغداد .
- في البحث الصوتي عند العرب تأليف د. خليل إبراهيم العطية – الموسوعة الصغيرة ١٢٤ الجمهورية العراقية دار الجاحظ للنشر١٩٨٣م. (د .ط).
- في اللسانيات ونحو النص د. إبراهيم خليل دار المسيرة للنشر والتوزيع– ط١/١٤٢٧هـ–٢٠٠٧م (د . م) .
- القافية والأصوات اللغوية د. محمد عوني عبد الرؤوف– مكتبة الخانجي – بمصر(د .ت) (د .ط).
- القانون في الطب تأليف الشيخ الرئيس أبي علي بن سينا المتوفى (٤٢٨هـ) وضع حواشيه محمد آمين منشورات محمد علي بيضون – دار الكتب العلمية – بيروت ط١– ١٩٩٩م.
- القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث دراسات في القران والعربية تأليف د. عبد الصبور شاهين، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة (د .ت) (د .ط).
- القسطاس في علم العروض جار الله الزمخشري، تحقيق د. فخر الدين قباوة مكتبة المعارف ط٣/١٤١٠هـ–١٩٨٩م.
- قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة – منشورات مكتبة النهضة – ط٣– ١٩٦٧م(د . م).
- قضايا الشعرية رومان ياكبسون ترجمة محمد الولي ومبارك حنون سلسلة المعرفة الأدبية ط١– ١٩٨٨م (د . م).
- كتاب العين سلسلة المعاجم والفهارس لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(١٠٠–١٧٥هـ) تحقيق مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي(د . م). (د . ط). (د . ت).

- كتاب القوافي للإمام أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش رحمه الله- تحقيق أحمد راتب النفاح- دار الإمانة – مطبعة دار القلم بيروت- ط١-١٩٧٤م.
- كتاب المقتضب صنعه أبي العباس محمد بن يزيد المبرد (٢١٠-٢٨٥هـ) تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة القاهرة لجنة إحياء التراث الإسلامي ط٣/ ١٤١٥هـ-١٩٩٤م
- كتاب الموسيقى الكبير تأليف الفيلسوف أبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي المتوفى (٣٣٩هـ) تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبه ، مراجعة وتقرير د. محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة.
- كتاب سيبويه أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت ط١.
- لسان العرب للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري دار المعارف القاهرة تولى تحقيقه نخبة من الأساتذة عبد الله علي الكبير- ومحمد أحمد حسب الله- وهاشم محمد الشاذلي ط١- (د.ت).
- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب محمد خطابي المركز الثقافي العربي ط١- ١٩٨٨م.
- اللغة العربية معناها ومبناها د. تمام حسان عالم الكتب القاهرة ط٥/١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.
- اللغة بين المعيارية والوصفية د. تمام حسان عالم الكتب – القاهرة – ط٤-١٤٢١هـ-٢٠٠١م.
- اللغة فندريس تعريب عبد الحميد الدواخلي محمد القسطاس مطبعة لجنة البيان العربي مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٠م.
- اللهجات العربية في التراث القسم الأول في النظامين الصوتي والصرفي تأليف د. أحمد علم الدين الجندي الدار العربية للكتب ١٩٨٣م.
- اللهجات العربية نشأة وتطوراً د. عبد الغفار حامد هلال مكتبة وهبة –ط٢-١٤١٤هـ-١٩٩٣م.

- ما زلت أحلم بالندى سعد علي مهدي شمس للنشر والتوزيع القاهرة –ط١–٢٠٠٠م.
- مبادئ اللسانيات د. أحمد محمد قدور الدار العربية بيروت – ط١–١٤٣٣هـ–٢٠١١م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانه دار النهضة مصر للطبع والنشر
- محاولات للتجديد في إيقاع الشعر د. أحمد كشك دار الغريب للطباعة والنشر ٢٠٠٤م.
- المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها تأليف أبي الفتح عثمان بن جني تحقيق علي النجدي ناصف ود. عبد الفتاح اسماعيل شلبي ط٢/١٩٩٦م.
- المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها محمد الأنطاكي – دار الشرق العربي الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية –ط٣(د. ت).
- مخارج الحروف وصفاتها رسائل التراث للإمام أبي الاصبع السماتي الأشبيلي المعروف بأبن الطحان المتوفى سنة ٥٦٠هـ ، تحقيق د. محمد يعقوب تركستاني ط١/١٤٠٤هـ–١٩٨٤م(د. م) .
- مختصر العروض والقوافي صنعة أبي الفتح عثمان بن جني المتوفى سنة (٣٩٢هـ) حققه وقدم له وعلق عليه قيس العطار مؤسسة التاريخ العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان.
- المختصر في أصوات اللغة العربية دراسة نظرية وتطبيقية أ. د. محمد حسن حسن جبل مكتبة الآداب القاهرة ط٤/١٤٢٧هـ–٢٠٠٦م.
- المدخل إلى علم أصوات العربية تأليف د. غانم قدوري الحمد منشورات المجمع العلمي مطبعة المجمع العلمي ١٤٢٣هـ– ٢٠٠٢م.
- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي تأليف د. رمضان عبد التواب ، الناشر مكتبة الخانجي – بالقاهرة– ط٣–١٤١٧هـ–١٩٩٧م.
- المصطلح الصوتي في الدراسات العربية د. عبد العزيز الصيغ دار الفكر دمشق ط١/٢٠٠٧ –١٤٢٧هـ.

- معاني القرآن تأليف أبي زكريا يحيى بن زياد الفراء عالم الكتب ط٣/١٣٠٣هـ-١٩٨٣م.
- معجم اللغة العربية المعاصرة أ. د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة ط١/١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.
- معجم مقاييس اللغة لأبس الحسن أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ) تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع المجمع العلمي العربي.
- مناهج البحث في اللغة د. تمام حسان كلية دار العلوم جامعة القاهرة دار الثقافة مكتبة آفاق ١٩٧٩م.
- مناهل العرفان في علوم القرآن بقلم الشيخ محمد عبد العظيم الزرقاني- حققه واعتنى به فواز أحمد - الناشر دار الكتاب العربي - ط١- ١٤١٥هـ-١٩٩٥م.
- المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي دار إحياء التراث القديم ط١/١٣٧٣هـ-١٩٥٤م.
- منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث د. علي زوين دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والاعلام بغداد ط١/ ١٩٨٦م.
- المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي د: عبد الصبور الشاهين مؤسسة الرسالة بيروت١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
- موسيقى الشعر العربي د. شكري محمد عياد - مؤسسة دار المعرفة- ط١-١٩٦٨م (د. م).
- موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصرية ملتزمة الطبع والنشر-ط٣-١٩٦٥م (د. م)
- الموضح في التجويد عبد الوهاب بن محمد القرطبي (ت ٤٦١هـ) تقديم وتحقيق د. غانم قدوري - الحمد دار عمار- ط١- ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب السيد أحمد الهاشمي دار الكتب العلمية ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م(د. م).

- النبر في القرآن الكريم نظرية جديدة في استقامة الأداء القرآني د. وليد مقبل السيد علي الديب كلية الآداب جامعة جازان مطبعة دار مكة ط٢ -(د. ت).
- النحو الوافي عباس حسن ط٣/ - دار المعارف-مصر(د. ت).
- نزهة الطرف في علم الصرف تأليف أحمد بن محمد الميداني ويليه الأنموذج في النحو تأليف محمد بن عمر الزمخشري وفي آخره الإعراب في قواعد الإعراب تأليف عبد الله بن يوسف بن هشام الناشر المكتبة الأزهرية للتراث ط١/١٢٩٩م.
- النشر في القراءات العشر تأليف الحافظ أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي الشهير بابن الجزري المتوفى(٨٣٣هـ) أشرف على تصحيحه ومراجعته للمرة الأخيرة حضرة صاحب الفضيلة الأستاذ الجليل علي محمد الصباغ دار الكتاب العامة بيروت لبنان(د.ت).
- النظريات النسقية في أبنية العربية دراسة في علم التشكيل الصوتي د. عبد الغفار حامد هلال ، دار الكتب الحديثة القاهرة ط١/ ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.
- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي تامر سلوم - دار الحوار للنشر والتوزيع ط١- ١٩٨٣م(د. م).
- النقد الأدبي الحديث محمد غنيمي هلال نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة (د. ط). (د. ت).
- نهاية القول المفيد في علم التجويد تأليف صاحب الفضيلة القارئ المجود الشيخ محمد مكي نصر ، راجعه وقدم له وعلق عليه الشيخ طه عبد الرؤوف سعد ، مكتبة الصفا ط١/١٤٢٠هـ-١٩٩٩م (د. م).
- الوجيز في علم التصريف لأبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن الأنباري المتوفى سنة (٥٧٧)هـ، تحقيق د. علي حسين البواب، دار العلوم ١٩٨٢م.

ثانياً: الدوريات:

- أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني الاستفهام أنموذجاً، د. مزاحم مطر حسين، جامعة القادسية مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية العددان(٣-٤) المجلد السادس ٢٠٠٧.

- تأملات في بعض ظواهر الحذف الصرفي د. فوزي الشايب ، حوليات كلية الآداب الحولية العاشرة جامعة تكريت الرسالة الثانية والستون،١٤٠٩هـ–١٩٨٩م.
- التشكيل الصوتي للمشتقات إعداد أ. د. عبد القادر مرعي خليل ود. فايزه المحاسنة كلية الآداب جامعة مؤته ،مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها (د. ت).
- التنغيم في القران الكريم تأليف د. سناء حميد البياتي ، جامعة بغداد مركز إحياء التراث العلمي العربي العراق جامعة كامبرج– مركز الدراسات الاسلامية والشرق أوسطية ٢٠٠٧م.
- التنغيم في اللغة العربية رؤية فيزيائية د. رضا زلاقي جامعة بومرداس بحث منشور.
- التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق أ. سهل ليلى كلية الآداب واللغات قسم الأدب العربي جامعة محمد خضير –بسكرة الجزائر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية العدد ٧–٢٠١٠م.
- دلالة التنغيم في القرآن الكريم سورة الزمر نموذجا أ.م. زهر الدين رحماني في جامعة محمد البشير الإبراهيمي الجزائر بحث منشور.
- الدلالة الصوتية عند ابن جني من خلال كتابه الخصائص د. بو زيد ساسي هادف ، جامعة قالمه حوليات التراث العدد ٩–٢٠٠٩م.
- دورة تحليل الإشارة الصوتية باستخدام برات د. محمد خيري بحث منشور في موقع ومكتبة علم الأصوات الأكوستيكا .
- ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية د. زهير أحمد المنصور، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية بحث منشور .
- فكرة الصوت الساذج وأثرها في الدرس الصوتي العربي أ. د. غانم قدوري الحمد، مجلة معهد الإمام الشاطبي للدراسات القرآنية العدد ٤/١٤٢٨هـ.
- مخارج حروف العربية عددها وترتيبها بين الدرس القديم والدرس الحديث عرض ومناقشة د. غانم قدوري الحمد، مجلة الحكمة العدد٣ من (ص٣١٥–٣٥٨ص) محرم ١٤٣٠ هـ .

- وجهة نظر جديدة في مخارج الأصوات الستة أ. د. غانم قدوري الحمد كلية التربية جامعة تكريت مجلة مجمع اللغة العربية الأردني ع٧٧ (د. ت).

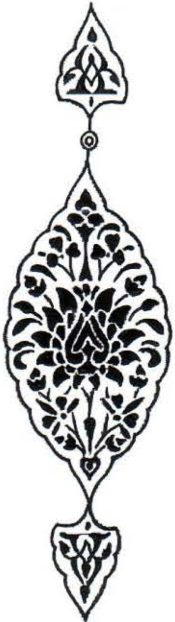
- **ثالثاً: الرسائل والاطاريح الجامعية:**

- آثر الانسجام الصوتي في البنية اللغوية في القرآن الكريم، د. فدوى محمد حسان بإشراف أ. د . بكري محمد الحاج جامعة أم درمان الإسلامية (د. ت).
- الانسجام الصوتي في خطب نهج البلاغة د. ظافر عبيس عناد الجياشي بإشراف أ. د. عبد الجبار عبد الأمير هاني،٢٠١٤م-١٤٣٥هـ- كلية الآداب -جامعة البصرة .
- التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث قراءة في كتاب سيبويه د. عادل نذير، ديوان الوقف السني سلسلة الدراسات الإسلامية المعاصرة٦٤،ط١/ ١٤٣٠-٢٠٠٩م.
- شرح معين بسيسو وسميح القاسم دراسة في ضوء الأسلوبية المقارنة مؤيد مهدي فيصل أطروحة دكتورا١٤٣٣هـ-٢٠١٢م - كلية الآداب جامعة البصرة.
- المدارس الصوتية عند العرب النشأة والتطور د. علاء جبر محمد الموسوي الجامعة المستنصرية ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
- معاني التكرار النفسية لفنون البديع في القرآن الكريم د. أسعد جواد الخفاجي بإشراف د. علي عبد الحسين زوين ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م جامعة القادسية.
- المقطع في البنية العربية رمال خلف أحمد عبد العيساوي، كلية التربية للبنات جامعة تكريت ٢٠٠٤م.
- نظرية الإنسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة الموت اضطرار للمتنبي ، د. نوارة بحري بإشراف د. محمد بو عمامة جامعة الحاج لخضر باتنة الجمهورية الجزائرية ٢٠٠٩م-٢٠١٠م.

رابعاً: فضاء النت.

- www.linguisticsonlion.com.soundanlysiswithpraatintroduc
tion
- . www.facebook.com/groups/phonetics.acoustics
- www.saadmahdi.com





الملخص

باللغة

الإنكليزيّة

Abstract

Great thanks to Almighty Allah and peace and prayer upon his passenger, Mohhammed and his household, the kind and the pure. Then…

The fact, this science had gained my attention since the first year of my study of Master of Arts , so I want to research in a subject that related to The Holy Quran

But there was a lot of these subjects from the sound view . So My supervisor Choose "Saad Ali Mahdi poetry" and I accepted his choice because this poetry has a lot Poetry collection that deserve to study , for it beautiful meanings that takes the reader to the higher meanings .

The study consists of introduction ,four chapters ,conclusion ,references and resources .

In the Introduction I researched the biography of the poet, his culture ,his books And his Lattice shares

In chapter one " phonetics harmony " , I divided it into two parts , in the first one I study the phonetics harmony in the voice phenomena and that represented by the replacement of the verb form and replacements and in the second part I study the phonetics harmony in adjectives and sound exits.

In the second chapter " phonetics rhythm " I divided it into two parts , in the first one the external rhythm and that represented by phonetics syllable and prosody in the phonetics researches , Rhyme in the new phonetics researches , in the second part I study the internal Rhythm and that represented by paronomasia , phonetics repetition and parallelism

In the third chapter " Laboratory and meanings Researches " , I divided it into two parts , in the first one I study " Praat " program and some laboratory samples from Saad Ali Mahdi poetry , in the second

part I study suprasegmentaux in Saad Ali Mahdi and that represented in accent , intention and laboratory samples

And I tailed the research with a conclusion that contain the result that I reached in this research , and finally I write the references and sources .

المحتويات



الصوتيات - الأكوستيكا
مكتبة و ملتقى علم الأصوات
اللغة - السمع - الإدراك - النطق
www.facebook.com/groups/Phonetics.Acoustics